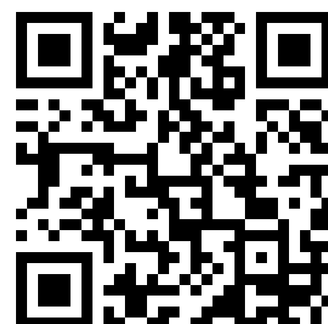



Princeton University Library
32101 081942540



ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA

ARCHIVIO

STORICO

DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

Serie Seconda - Anno II - 1896

ROMA
DANESI, EDITORE

M DCCC XCVI

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

NB. — Le illustrazioni segnate con asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

III.

INDICE DEGLI AUTORI

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

NB. — La lettera *n* aggiunta al numero della pagina indica che il nome dell'artista è citato nelle note.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

Osimo

Otranto

Padova

Palermo

Parigi

Parma

LORENZO LOTTO

PITTORE.

A PROPOSITO DI UNA NUOVA PUBBLICAZIONE.



I era venuto dicendo da gran tempo fra gli appassionati dell'arte che il pittore accennato era uno di quelli da meritarsi uno speciale studio, per cui venisse messo nella sua vera luce e convenientemente giudicato. Richiedevasi innanzi tutto a tal uopo che lo storiografo si prendesse a cuore di andare diligentemente sulle traccie dello svariatissimo suo operato, di conversare coll'artista nei diversi periodi della sua vita, nei molteplici luoghi di sua dimora, nei generi disparati ond'ebbe ad occuparsi; condizioni tutte che richiedevano, da parte di chi fosse disposto a sobbarcarvisi, una devozione a tutta prova al tema assunto. Questo appassionato intelligente si è trovato infine; egli è un giovane americano, il quale, venuto in Italia già da parecchi anni, si è innamorato della sua arte, ed essendosi rivolto allo studio della pittura veneta, in especial modo,[1] si sentì attirato quasi da una spiccata inclinazione dell'animo suo e della sua natura sensibile e nervosa ad evocare dalle latebre del passato l'artista dalla fibra parimenti sensibile e nervosa, ad illustrarne la figura altamente originale, e metterne in evidenza le intime qualità. Egli è riescito così a comporre un volume di oltre 300 pagine, nel quale si trova esaurito tutto quanto o poco meno di quello che intorno al soggetto dato si sarebbe potuto raccogliere. Quanto ai giudizi, alle vedute esposte dall'autore, si potranno fare bensì delle riserve in proposito, si potrà riscontrarvi forse de' criteri troppo soggettivi e non sufficientemente maturati, ma ciò non ostante è lecito asserire che la nuova pubblicazione tale qual'è si è acquistata un posto degno fra le monografie storico-critiche dei dì nostri.

Chi fosse Lorenzo Lotto, come artista, quale la sua indole, quali i suoi pregi e i suoi difetti, ce lo insegna, più che altro, l'osservazione delle numerose sue opere sparse per l'Italia e anche all'estero. Se con esse egli non ha saputo innalzarsi al livello dei sommi geni dell'arte, la ragione se ne dovrà ricercare nel fatto che egli non seppe trovare spesso il giusto equilibrio tra la foga del suo spirito creativo e la forma con la quale egli volle rivestire i suoi pensieri. Quando invece egli seppe meglio superare questa deficienza, noi ci troviamo

[1] Rammentiamo in proposito che del volumetto di Bernhard Berenson, *The venetian Painters of the Renaissance*, già si è fatto menzione in questo periodico sotto la rubrica delle *Recensioni* (fasc. II, a. 1894).

in presenza di opere degne d'ogni encomio, e da non disgradare l'autore in faccia dei più grandi cultori dell'arte.

Quello che fra tutti lo distingue si è una sua particolare vivacità di sentire, non imitata nè imparata da alcuno, la quale si estrinseca non meno nelle movenze delle sue figure che in una certa vibrante acutezza di colorito. Ne consegue quell'impronta estrosa, piccante, delle sue creazioni, che conferisce alle medesime un'attrattiva da far quasi dimenticare, o per lo meno perdonare, le frequenti deficienze nella parte che spetta alla forma, al disegno. Indi, quel non so che di vero e di pronto ch'è insito nella natura d'ogni artista di sentimento, e che accomuna fra loro tanto il poeta antico quanto il moderno, perchè è sempre attinto alla fonte inesauribile della vita. È questo senza dubbio, e non altro, il motivo per cui a' nostri tempi è salito in considerazione il Lotto, mentre vediamo lo spirito umano sempre più diretto alla scoperta e all'affermazione del vero, dal pittore stesso intimamente sentito ed espresso coll'interpretazione dell'artista.

In accordo col fin qui detto poi riesce naturale ch'egli, più di ogni altro forse, si sottragga ad una classificazione assoluta in relazione al concetto di scuola e tanto più di un maestro dal quale egli più spiccatamente dipenda. Nella sua vita alquanto girovaga, per cui migrò per varie parti d'Italia, dalle native lagune e dalla Marca di Treviso a quella d'Ancona, e dalle contrade native alla regione che il Serio bagna e il Brembo inonda, il Lotto, per quanto si sia modificato, ossia abbia attraversato diverse fasi, pure, nel fondo, rimane eguale a sè stesso, mantiene sempre un carattere suo proprio, che il contatto con altri pittori, anche dei più reputati, non riesce ad alterare sensibilmente.

In pari tempo è bensì vero che fra le prime sue opere tuttora in essere e quelle dell'età più provetta noi avvertiamo un divario notevole. Vi è certamente in quelle dell'età più fresca una semplicità, una compostezza di linee che sparisce più tardi per dar luogo ad una maggiore ricchezza di motivi e di movimenti; ma questa differenza evidentemente è da ascriversi unicamente alla circostanza, che in quelle prime opere noi riscontriamo l'artista non peranco sviluppato a seconda della sua indole propria, ma quasi ancora avvolto spiritualmente nell'embrione di quella, la quale poco stante doveva apertamente manifestarsi e segnalare l'artista in tutto quello che vi è di più personale.

Comunque sia, quando noi ci sentiamo attirati da uno speciale interesse per un dato artista non ci è possibile disinteressarci delle sue origini, del concatenamento organico fra lui e le generazioni che lo precedettero, sia che questi legami si abbiano a ravvisare mediante l'intervento di coloro che si sogliono determinare propriamente col nome di maestri, sia mediante l'indicazione più generica di quello che si potrebbe chiamare l'ambiente professionale entro il quale il nostro artista ha mosso, se non altro, i primi passi nella sua disciplina. In proposito ci danno informazioni sicure talvolta i ricordi scritti, che assumono così la qualità di veri documenti storici; ma, in complesso, sono rari, e non rimane in mancanza dei medesimi se non la scorta delle tradizioni più o meno attendibili, alla quale si è venuta associando, in tempi recenti, anche quella del giudizio dei critici, per verità non sempre concorde.

Quanto al Lotto, è appoggiata meramente sull'argomento della tradizione l'opinione generalmente invalsa, che il suo vero maestro fosse stato Giovanni Bellini. Non le si può assegnare infatti altro valore che quello indicato da un passo alquanto indeterminato del Vasari, il quale, come si sa, ragionando di artisti non toscani, era generalmente informato di seconda mano, che equivale a dire in modo più o meno vago.[1] Nè è più attendibile in questo senso l'asserzione del Ridolfi, venuto troppo tardi, e troppo facile ad accogliere, senza esame, le opinioni altrui. Così l'opinione circa il preteso maestro del nostro pittore si perpetuò senza sospetti sino a' giorni nostri, e venne accettata non meno dal Cavalcaselle che

[1] « Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto, pittore viniziano, il quale avendo imitato un tempo la maniera de' Bellini, s'appigliò poi a quella di Giorgione ».

dal suo avversario il senatore Morelli. E, a dir vero, nulla doveva sembrare più plausibile di questa versione, stando alla considerazione generale per cui appariva il Bellini *maestro di color che sanno* fra tutti i veneti contemporanei e di poco minori di lui.

Per un altro verso sarebbe erroneo il credere che foss'egli solo a dominare il campo e a tenere scuola in Venezia. Lo stesso senatore Morelli, già da tempo, studiando con serietà di proposito tutta quell'arte meravigliosa, aveva avvertito che uno dei pittori della vecchia generazione, cui spettava un posto dei più importanti nella città della laguna per l' influenza da lui esercitata, si era il muranese Alvise Vivarini.

Da tale dichiarazione al riconoscere che anch'egli, accanto al Bellini, poteva essere considerato come un caposcuola, non avvi che un solo passo. E questo passo ci pare lo abbia fatto giudiziosamente nei tempi più recenti il signor Berenson, dopo avere fatto oggetto speciale di osservazione e di studio la pittura veneta durante le sue reiterate, diuturne dimore in Italia. Prendendo egli in esame tanto la parte tecnica della esecuzione, quanto quella dello stile per cui si sogliono riscontrare fra loro raggruppati gli artisti, egli ravvisò dei tratti significativi di parentela fra Alvise Vivarini e molti pittori, tanto delle isole quanto del continente. Egli considera nel novero di questi non solo uomini quali il Basaiti, Lazzaro Sebastiani, Jacopo da Valenza, i quali, in diverso grado, ci si presentano quasi come continuatori o plagiari dell'opera di Alvise, ma ben parecchi, ai quali forse non si sarebbe pensato fin qui, ma che, in realtà, interrogati nelle loro opere, porgono pur essi i loro sensibili punti di contatto e di dipendenza dal maestro muranese. Tali sarebbero, fra i più meritevoli di speciale menzione, Jacopo de Barbari, Francesco Bonsignori, Bartolomeo Montagna, Cima da Conegliano, e, fra i più giovani, il nostro Lorenzo Lotto.

Discorrendo di quest'ultimo, quale ci si presenta nelle sue opere del primo decennio del secolo XVI, osserva il Berenson che in esse egli manifesta un genere di esecuzione del pari che dei tipi ben differenti da quelli dei veri e riconosciuti scolari di Giovanni Bellini, quali un Giorgione, un Tiziano, un Palma il Vecchio. Nel modo di colorire, un metodo verosimilmente più consentaneo a quello del procedimento a colori essenzialmente chiari e liquidi, proprio del dipingere a tempera, usato di preferenza dai muranesi; nelle forme del corpo umano e dei panneggiamenti, nella tonalità dei colori, un richiamo più diretto di Alvise Vivarini che non di Giovanni Bellini.

A queste osservazioni, per quanto si vogliano ritenere fondate, crediamo tuttavia non si debba dare un'importanza eccessiva, ove si consideri che il Lotto, comunque sia, va collocato certamente nel numero degli artisti più dotati di un certo spirito d'iniziativa, atto a farsi strada da sè fino dai primordi.

I.

Non sono che pochi anni, invero, che si è rivelato all'attenzione degl' intelligenti un piccolo dipinto del Lotto, nel quale già il Morelli ebbe a segnalare l'opera sua più antica fra quante si conoscono, ravvisandovi nel tempo stesso ad evidenza, d'accordo con tutti gli intelligenti, i tratti caratteristici dell'autore (fig. 1ª). Fu l' inglese signor Martino Conway il fortunato a scoprirlo a Milano nel deposito di un rigattiere. Fattone l'acquisto, e datolo da ripulire al noto ristauratore prof. Cavenaghi, egli lo portò seco e lo tiene sempre presso di sè a Londra. È una tavoletta di soggetto allegorico, cioè allusivo alla favola di Danae ricercata da Giove, convertito in pioggia d'oro. Nulla di più impacciato, di più infantilmente inteso di questa diva giacente in posizione alquanto rigida, vestita da capo a' piedi, mentre un angioletto, dall'alto, riversa su di lei dal suo grembo la profusione dei suoi fiorini in forma di piccoli fiori. Che quest'angelo, o genietto che dir si voglia, nella sua conformazione fisica s'attagli manifestamente ad analoghe creature d'angeli espresse dal Vivarini, è cosa che non si può negare; ma, in pari tempo, domina in tutta la scena del curioso quadretto



Fig. 1ª. - DANAE

(Presso il signor M. Conway a Londra)

(nel cielo, negli alberi, nelle figure stesse) un giuoco vibrato di luce vivida e biancheggiante che, a prima vista, accusa la creazione del nostro artista, mentre nulla di simile negli effetti coloristici si saprebbe mai riscontrare nelle opere di Alvise Vivarini, come assennatamente ebbe ad osservare la signorina C. Ffoulkes Jocelyn ragionando di questo quadretto nel suo articolo intorno alla Esposizione dell'arte veneta a Londra.

Quanto alla data alla quale va riportata l'origine della Danae, non si può che argomentarla con approssimazione. Ove si ponga mente al fatto che la prima opera recante il millesimo,

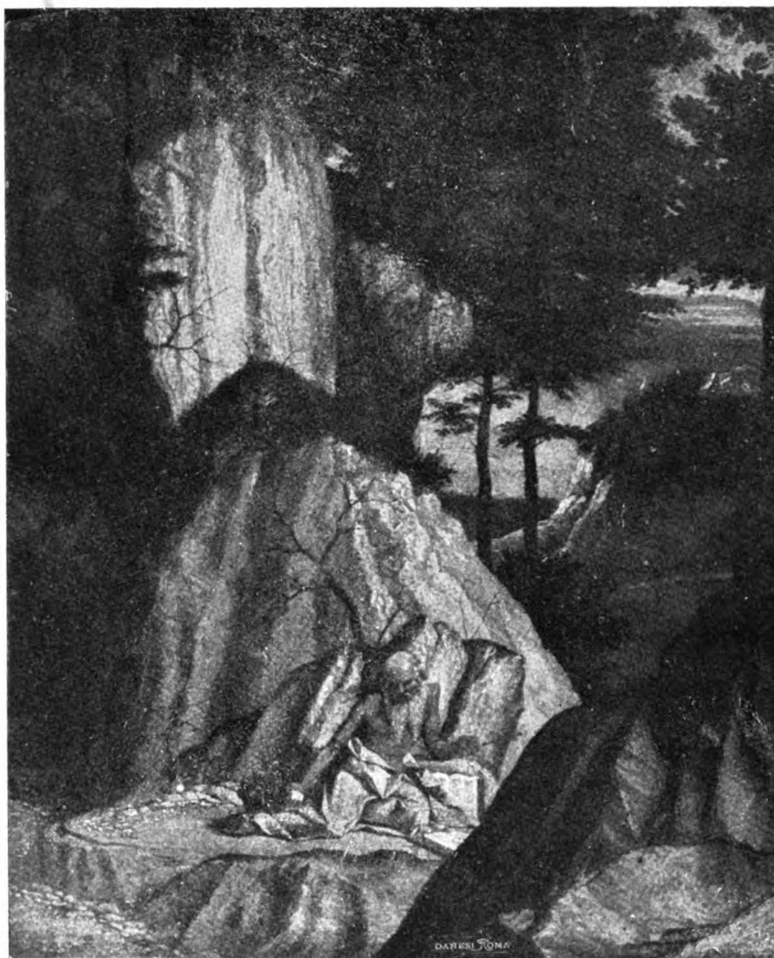


Fig. 2ª. - SAN GIROLAMO PENITENTE

(Nella Galleria del Louvre)

1500, è quella del piccolo San Girolamo penitente della Galleria del Louvre (fig. 2ª), per ragione di confronto, si dovrebbe credere anteriore di qualche anno la Danae, nella quale il giovanetto autore non ebbe per anco l'ardire di apporre, come è il caso invece nella tavoletta del Louvre, nè il proprio nome, nè la data.

Ammesso che nel 1546 egli avesse 66 anni, com'è significato dal tenore del suo testamento, ne segue ch'egli abbia a ritenersi nato nel 1480. Se la Danae pertanto ci si qualifica per un frutto un po' stentato di uno sforzo quasi infantile, si rimane meravigliati delle disposizioni pittoriche del giovinetto ventenne, ponendo mente ai pregi per cui si distingue quel delizioso microcosmo entro il quale trovasi posto il vecchio penitente del dipinto sunnominato. E, invero, sarebbe difficile rammentare un altro dipinto nel quale fossero congiunte, al pari che in questo, le finezze di un miniatore con le mire di rilevare, coll'osservazione

del vero, le varietà più pittoriche che sa offrire la natura, tanto nell'ambiente atmosferico quanto nella figura umana, massime mediante l'avvicendarsi e il contrapporsi degli effetti delle luci e delle ombre. Analoghi pregi, accoppiati a quelli di un'espressione di severità religiosa che sente ancora del Quattrocento, si riscontrano nella tavola a mezze figure appartenente alla Pinacoteca del Museo di Napoli. Non ostante il carattere individuale dell'autore, che si manifesta fino nel particolare della conformazione del pollice, dalla estremità larga e schiacciata della mano sinistra di San Pietro Martire, il motivo della Madonna e del Bambino è desunto direttamente da Giambellino, e si vede spesse volte ripetuto da suoi scolari. [1]

L'unica stonatura in esso è prodotta dalla presenza del San Giovannino, interamente rifatto da mano estranea, non altrimenti da quello ch'è una certa figura di devoto aggiunta nella grande tavola della Presentazione al tempio, di Francesco Francia, nella Galleria del Campidoglio, e, per citare un altro esempio, un San Pietro martire, nero e dozzinale, di mano estranea, introdotto in altra pregevole tavola del Francia, esposta nella cappella del Battistero in San Giovanni Evangelista a Brescia.

Invero, quando ci si presentano simili superfetazioni affatto arbitrarie, non si può a meno di augurare che, in grazia del moderno civile principio per cui si vogliono vedere ristabiliti in genere nel loro primitivo stato i monumenti artistici di altri tempi, vengano da parte competente presi opportuni provvedimenti acciò siano rimosse quelle aggiunte, e le opere rispettive riappaiano, per quanto è possibile, nel loro stato originale.

Quanto al quadro del Lotto, qui rammentato, facilmente potrebbe dar luogo a qualche grata sorpresa ove avesse ad essere prudentemente spogliato di quanto non v'appartiene. Non ci sarebbe da meravigliarsi, fra altro, se al posto della figura del San Giovannino apparisse un busto di un devoto, come il Cavalcaselle opina, e come dà motivo a credere l'uso frequente in simili composizioni della scuola veneta d'immaginare la Madonna col gesto di protezione rivolto sul capo del committente, presentato, in certo modo, dal suo Santo patrono (fig. 3ª).

L'opera più importante del nostro autore in questo giro d'anni è senza dubbio la pala dell'altar maggiore della chiesa di Santa Cristina presso Treviso, della quale vedesi una buona riproduzione nel libro del Berenson, ricavata da una fotografia dall'originale, della ditta Alinari. Chi desidera farsi un'idea chiara degl'ideali del Lotto nella fresca età di un giovane dai 20 ai 25 anni, non trascuri una gita apposita a questa remota chiesetta. Egli troverà su quell'altare una creazione artistica tutta compenetrata ancora del profumo e della tranquilla compunzione del Quattrocento. L'ambiente immaginato nella tavola principale è quello di un portico a sfondo di nicchia. Davanti a questa sorge il trono alquanto rialzato, ornato da ricco tappeto, la Vergine seduta col Bambino ritto, ignudo, da lei sorretto con la mano sinistra. Questi volge lo sguardo benedicendo alla Santa titolare, che vedesi di sotto in profilo con lo strumento del suo martirio nella sinistra, la palma nella destra. Accanto a lei San Pietro, assorto nella lettura di un libro. Dal lato opposto un giovane guerriero in armatura, in atto di reggere uno stendardo, [2] e il vecchio San Girolamo in abito cardinalizio. L'accento principale è posto dal pittore con nobile semplicità nella relazione spirituale che corre fra la Santa e il gruppo divino della Madre e del Figliuolo. Nulla di più celestialmente puro dell'espressione della Santa, lo sguardo rivolto in alto, mentre riceve la benedizione. Il suo tipo richiama sensibilmente quello della Danae già rammentata, il suo atteggiamento

[1] Il Berenson in proposito enumera ben quattro esempi di siffatta composizione, e crediamo ve ne siano pure altri.

[2] Il giovane guerriero non è altri che San Liberale, protettore di Treviso e suo territorio, così designato dalla bandiera rossa colla croce bianca e stelle idem, che formano lo stemma di detta città, della quale il Santo tiene un piccolo modello nella mano sinistra. Il suo atteggiamento, la sua ferrea acconciatura trovano riscontro d'analogia nella figura del Santo stesso immortalata dal Giorgione nel suo capolavoro che vedesi nella chiesa di Castelfranco.



Fig. 3ª. - MADONNA COL BAMBINO, SAN GIOVANNINO E SAN PIETRO MARTIRE

(Nella R. Pinacoteca di Napoli. Fotografia Brogi)

prelude a quello che alcuni anni più tardi il Lotto volle dare alla sua Santa Barbara nella grande pala di San Bartolomeo a Bergamo.

L'insieme di questa ideale composizione non può fare a meno di richiamare alla mente quelle analoghe, religiosamente pensate, dell'antico maestro, Giovanni Bellini, in ispecie la composizione della sua celebre pala della chiesa di San Zaccaria in Venezia. Il Berenson, mentre alla sua volta tiene conto di siffatta concordanza, nello stesso tempo rileva assennatamente le attinenze innegabili con Alvise Vivarini per quanto concerne la specifica estrinsecazione delle forme nelle sue figure. Nè è alieno dal ravvisare, per converso, una reminiscenza bellinesca nella sovrapposta lunetta, dove si vede il Signore morto seduto sopra il sepolcro, con due angeli dolenti ai lati, che lo sorreggono; soggetto nel quale, come



FIG. 4ª. - LA VERGINE COL PUTTO, SANTA CATERINA E SAN GIUSEPPE

(Nella R. Pinacoteca di Monaco)

è noto, il Giambellino più volte ebbe a prodursi, [1] e che certamente era molto in voga a quel tempo in cui i soggetti di pietà cristiana erano molto più coltivati che non ai dì nostri, dominati dalla corrente del positivismo critico. Riesce quindi plausibile l'ammettere che l'altare di Santa Cristina appartenga al novero delle opere dal giovane pittore, eseguite durante la sua dimora nella Marca trevigiana tra il 1503 e il 1506. Quest'ultima data poi si vede segnata sopra altra sua pala di qualità analoghe, tuttora conservata nella chiesa maggiore di Asolo, e rappresentante Nostra Donna entro una gloria di cherubini con Sant'Antonio abate e San Basilio al basso che la guardano.

Ben si sa ora, in base a documenti irrefragabili, il suo luogo di nascita essere stato Venezia. Conviene congetturare pertanto che colà egli abbia ricevuto la sua educazione artistica, indi si sia librato sulle proprie ali, ritraendosi sul continente ad eseguirvi opere così distinte, che in breve tempo valsero a procurargli l'epiteto di *pictor celeberrimus*. [2]

[1] Veggansi in proposito le riproduzioni di siffatti suoi quadri, raccolti nell'articolo di Miss C. J. Ffoulkes intorno all'Esposizione veneta tenuta a Londra nel 1895, nei fascicoli 3° e 4° di questo periodico, anno 1895.

[2] Sappiamo che a Treviso, nel 1505, viene menzionato con siffatto epiteto (vedi GUSTAVO BAMPO, *Spigolature*, ecc.).

Per quanto, d'altronde, i dati che abbiamo valgano ad accennare che il pittore abbia passato quei primi anni della sua attività a disposizione del pubblico nella Marca trevigiana, non vi rimane pur troppo altra opera da concorrere ad affermarlo. È bensì da supporre che ve ne siano state diverse, passate di poi in estranei lidi. Fra altre, certa tavola a mezze figure ora nella R. Pinacoteca di Monaco, col soggetto gradito a quei tempi del mistico Sposalizio di Santa Caterina (fig. 4ª). Il Lotto stesso, infatti, ebbe a trattarlo di nuovo, parecchi anni più tardi, in una sua tela assai appariscente, oggidì visibile nel salone centrale dell'Accademia Carrara di Bergamo. Il confronto fra l'uno e l'altro sono interessanti, perchè ci mostrano il cambiamento operatosi nell'artista nel corso di una quindicina d'anni, circa il modo di concepire simile tema ideale, non scevro di una consentanea compunzione religiosa nel primo esempio, per quanto le figure appariscano essenzialmente studiate da modelli viventi, mentre nel secondo l'argomento non è davvero se non un pretesto per isfoggiare le attrattive di una grazia del tutto profana, accoppiata ad uno sfarzo di colori singolare.[1]

Il passaggio del nostro artista da una Marca all'altra, cioè da quella di Treviso a quella d'Ancona, non sappiamo per quali circostanze abbia avuto luogo, ma è da ammettere siasi verificato infatti sul declinare del 1506, da che esiste un documento del tempo, comprovante che fino d'allora la chiesa di San Domenico in Recanati lo aveva attirato in quella città, dandogli l'incarico di preparare, per l'altar maggiore, una pala che avesse a superare quanto egli aveva eseguito negli anni anteriori. Questa pala, composta di sei parti, tra di loro coordinate secondo un concetto architettonico, e nelle quali l'autore ripose ogni cura, affinchè avesse a riescire a seconda del desiderio dei committenti, fu nel processo del tempo vergognosamente trascurata, e per di più anche spogliata del compimento di alcune tavolette funzionanti da predella. Il Vasari discorre di questa nei termini seguenti: « Nella predella, ch'è di figure piccole e cosa rara, è nel mezzo quando Santa Maria di Loreto fu portata dagli Angeli dalla parte di Schiavonia là dove ora è posta; delle due storie che la mettono in mezzo, in una è San Domenico che predica, con le più graziose figurine del mondo; e nell'altra papa Onorio che conferma a San Domenico la regola ». Se un giorno o l'altro con tale dato a qualche amatore venisse fatto di scoprire queste storiette e segnalarle agli altri amatori, questi avrebbero a rallegrarsene di certo, essendo noto quanto valga il Lotto in simil genere di pittura aneddotica.

Il rimanente della pala, ora riunito fortunatamente in una sala del Municipio di Recanati, ma senza cornice nè buona, nè cattiva, è sempre di un'importanza da meritarsi esso pure una visita apposita su quelle ariose alture, vie più note ai giorni nostri per aver dato i natali ad un grande ed infelice poeta. A chi poi non potesse vedere l'opera originale, non sapremmo se non consigliare di procurarsi le fotografie ricavate dalle diverse parti per opera dell'ottimo fotografo Domenico Anderson, dove pure si vedrà, se non altro, come il Lotto abbia accudito all'esecuzione della sua creazione con una serietà di propositi e con un amore a tutta prova. La solennità con cui è intesa la scena principale della vestizione di San Domenico per parte della Vergine, nel mentre il Bambino benedicente le sta seduto in grembo, in presenza di due Santi Vescovi e di tre Angeli, ha qualche cosa di veramente meraviglioso (fig. 5ª).

E invero, l'espressione di sentimento severo che ne emana è tale, quale invano si ricercherebbe più tardi nelle sue opere. Lo stesso dicasi rispetto alle altre cinque tavole che servivano di complemento alla pala, contenenti figure di Santi, con teste studiate accuratamente, come sono condotti colla massima finitezza gli accessorî onde sono ornati gl'indumenti di quei dignitari ecclesiastici. Quello poi che contrasta con tanta eccellenza e che ci rivela l'autore non per anco interamente provetto nel dominare la soggetta materia, si è la struttura e il disegno delle mani dei suoi personaggi, alquanto tozze, come forme, ed impacciate nelle movenze. E non ostante, quanta manifestazione di vita e di movimento in

[1] Vedasi in proposito la riproduzione nel volume del Berenson.



Fig. 5ª. - LA VESTIZIONE DI SAN DOMENICO

(Nel Municipio di Recanati. Fotografia Anderson)

quelle due figurine di angioletti posti sul gradino del trono, immaginati nel punto che danno momentanea tregua al suono dei loro istrumenti musicali, per contemplare, stupefatti, l'atto della consacrazione del monastico Santo! Come figure infantili, tolte da modelli umani, s'affratellano perfettamente con quelli dèl Bellini nel suo celebre trittico ai Frari, e con quelli della Madonna adorante il Bambino addormentato, nella sagrestia del Redentore, che la critica moderna con sicurezza incontrovertibile ha tolto al Bellini per rivendicarla al suo emulo Alvise Vivarini; ma quello che in essi manifesta l'elemento nuovo, che segna il divario fra i Quattrocentisti e il Cinquecentista, si è l'animazione drammatica affatto originale, a confronto del concetto idillico dei tempi precedenti. [1]

La pala di San Domenico di Recanati, compita nel 1508, come si rileva dalla data appostavi unitamente al nome, segna l'apogèo di quella che starei per chiamare la prima maniera del Lotto, ossia della sua maniera di operare nell'età inferiore al trentennio.

Eseguita con eguale amore è bensì la tavoletta di minori dimensioni, a mezze figure, e recante la stessa data, che si vede sempre nella Galleria Borghese, dove è rappresentato con mirabile ingenuità e sentimento, affatto umano, il divino Bambino fra le braccia della Madre, rivolto ad un Vescovo che gli offre con intenzione simbolica il proprio cuore, presente il decrepito Sant'Onofrio a mani giunte dal lato opposto (fig. 6ª). Quando in fine alle cose fin qui enumerate si sia aggiunto una tavola a mezze figure, appartenente da tempo alla cospicua raccolta di Lord Ellesmere, nel Bridgewater House di Londra, ed un quadretto di soggetto allegorico, fatto dal pittore per Bernardo Rossi, Legato pontificio a Bologna, si è citatò tutto quanto rimane, a nostra saputa, del primo periodo della vita del Lotto.

Il primo di questi quadri, che a detta del Berenson andrebbe anzi assegnato a un tempo anteriore a quello di Santa Cristina, già rammentato, in gran parte offre dei tipi di figure analoghe a quelle della pala di Santa Cristina stessa. È una buona copia antica del medesimo quella che si vede pure a Londra nella dimora principesca di Grosvenor House, di proprietà del Duca di Westminster.

Il secondo, curioso per l'argomento, rappresenta un putto giuocante sul piano inferiore, e un satiro circondato da urne e da vasi, nell'atto che sta ascendendo un monticello. Si trovava parecchi anni or sono in mano del pittore bergamasco Gritti, il quale, dopo averlo infaustamente ristaurato, lo vendette in Inghilterra. Va riportato al tempo dalla dimora del Lotto a Treviso, come ben indica l'iscrizione dietro la tavola, e potrebbe quasi essere considerato, per le dimensioni e pel soggetto antico, come un riscontro a quello della Danae. [2]

II.

Un nuovo periodo della vita del nostro pittore s'inizia coll'anno 1509, nel quale sappiamo essersi egli trovato a Roma, non già unicamente di passaggio, ma coll'incarico di dipingere in Vaticano, contemporaneamente con Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, e con Giov. Ant. Bazzi, detto il Sodoma. Questo fatto risulta da un documento del tempo, rinvenuto e pubblicato a suo luogo, dal signor Franc. Cerruti, bibliotecario della Corsiniana in Roma, Cod. 2135 (34, G. 27), come pure da un altro, conservato nell'Archivio Urbano (filza 16, fol. 188).

Rammentando come già nell'anno antecedente Raffaello Sanzio fosse stato chiamato a dar mano all'esecuzione de' suoi affreschi nella Camera della Segnatura, s' intenderà quale concorso di circostanze importanti si fosse verificato, da impressionare un animo sensibile quale doveva essere quello del giovane veneziano. Tanto più dobbiamo quindi deplorare che

[1] Per ulteriori ragguagli intorno alla pala di che si tratta si consulti l'opera del Berenson.

[2] Sul rovescio si legge: Bernardus Rubeus Berceti Comes Pontif. Tarvis. Aetat. Ann. XXXVI Mense X. D. V. LAVRENTIVS LOTVS P. Cal. Jul. MDV.

nulla di quanto egli può avere operato in quel tempo sia giunto fino a noi, dacchè le poche opere sue che si trovano ora in Roma si hanno a ritenere tutte importate, essendo state fatte, quella già descritta di Galleria Borghese probabilmente prima della sua andata alla città eterna, le altre in anni posteriori.

Di queste opere, il noto critico signor Ottone Mündler, l'intelligente ed appassionato estimatore delle qualità dell'artista, ha fatto una descrizione così sentita e vivace, che ci piace riportarne qui tradotta la parte essenziale. Essa servirà fra altro a denotare l'oscu-



Fig. 6ª. - LA VERGINE COL BAMBINO FRA DUE SANTI

(Nella Galleria Borghese. Fotografia Anderson)

rità e l'ignavia che regnava fino a pochi anni or sono intorno ad un argomento che oggidì richiama a sè l'attenzione di ogni cultore del bello.[1]

« Chi vuol imparare a conoscere l'indifferenza, l'ignoranza e la mancanza di giudizio nella sua forma più spaventosa, egli dice, se ne vada a Roma, dove nelle mie visite ripetute mi venne fatto di scoprire, poichè mi è lecito esprimermi così, non meno di sei opere dell'attraente maestro. Infatti ogniqualvolta un Lotto non è segnato del nome, o che questo è stato cancellato, nascosto o non riconosciuto (visto che lo scherzoso artista si compiacque spesso di celare, sia a mezzo di semplici iniziali, sia con altri segni speciali, come sarebbero un occhio, una bilancia, una ruota e simili), il compilatore del catalogo che dà spensieratamente i suoi battesimi suole appigliarsi a tutto quel che si vuole, fuorchè al vero ».

[1] *Beiträge zu Iacob Burckhardts Cicerone.* Abtheilung: Malerei; von Otto Mündler. — Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1870, pag. 57.

Descritta poscia la Madonna nota di Galleria Borghese, soggiunge: « Nella stessa Galleria sta appeso il ritratto grande al vero di un giovane uomo, veduto fin sotto le ginocchia, tutto vestito di nero, ma senza monotonia, al contrario mirabile pel chiaroscuro; la mano sinistra, ornata di tre anelli, sta appoggiata all'anca, mentre la destra è mezza nascosta sotto le rose e i petali staccati, giacenti sopra un tavolo, fra i quali si trova anche un ramoscello di fior d'arancio. Tra i fiori sta celato parzialmente un piccolo teschio, a guisa di gioiello lavorato in ismalto. E questo impareggiabile ritratto, per fargli maggior onore, fu battezzato col nome del « Pordenone » (fig. 7ª). [1]

Visitando la Galleria Doria ci si presenta, sotto il nome di Annibale Caracci, un piccolo San Girolamo, i fianchi coperti da un panno rosso, colle braccia mosse quasi impetuosamente, preso interamente di faccia e in atteggiamento da sembrare in procinto di gettarsi a terra. Il paesaggio in luce pressochè crepuscolare. È un Lorenzo Lotto indubitato. Non lungi da questo piccolo gioiello vedesi il ritratto di un uomo, tutto vestito di nero, con barba oscura, dall'aspetto alquanto magro e sofferente, la sinistra sul petto, la destra rivolta ad indicare sè stesso, la bocca aperta come se volesse parlare. Da ritenersi, a norma di questi indizi, il ritratto del pittore medesimo. È segnato *L. Lotto* e inoltre *anno aetatis suae 37*. Nel fondo un muro abbondantemente rivestito di edera, e di un bassorilievo rappresentante un angioletto colle ali spiegate, guardante in alto e reggente con ambe le mani una bilancia, nei piatti della quale i suoi piedini sono intesi a tenere l'equilibrio. (Forse una allusione al suo nome, di lotto, ossia combatto?). [2]

Ma una sorpresa vie maggiore m'attendeva. Essendomi un bel giorno recato a visitare la Galleria Rospigliosi, eccomi attirato alla parete tra le finestre da un quadro singolare. Era qualificato per opera di Luca Cambiaso e probabilmente lo è tuttora. Vi decifrai la rappresentazione di una allegoria, che si specificava nel Trionfo della Castità sulla Lussuria. La Castità, avvolta tutta quanta, eccetto le braccia scoperte, in un manto di verde succoso, un panno bianco svolazzante sul capo, agita nella destra alzata l'arco d'Amore spezzato, investendo con sguardo spirante ira e con la bocca aperta la Dea d'amore e cacciandola avanti. Sul di lei petto si osserva, come simbolo d'immacolata purezza, uno svelto e candido ermellino (foggiato a guisa di una faina, con mustacchio appuntato) ornato di un collarino, munito di un grosso rubino, in atto di camminare. La Dea angustiata è librata nell'aria, i capelli biondi sparsi al vento, cinti da un giro di perle, una stella lucente sopra il capo, sulla spalla sinistra un vassoio grazioso, contenente il pettine, lo specchietto, dei flaconcini, ecc., mentre dal petto e dall'avambraccio pendono collane con isvariati monili. Dietro a lei viene volando Amore, gli occhi rossi dal pianto, in quella di difendersi col braccio destro, che getta l'ombra sui suoi occhi, e di voltarsi indietro del pari che la madre sua, la quale vuole ripararlo colla propria destra, a guardare paurosamente la persecutrice. Egli ha rosee le ali, sulla schiena la faretra e una fiaccola accanto. Il fondo è costituito di un paesaggio a colline con cielo oscuro. Non è soltanto l'intiera composizione geniale quella che tradisce il Lotto, ma colui che si è reso famigliare col suo stile lo ritrova in ogni particolare, nella singolarità del modo ond'è illuminata, nel brillante del colorito, non che nella squisitezza impareggiabile dell'esecuzione su finissima tela. In modo particolare poi si riconosce la mano del maestro nella figura della Castità, ch'egli si applicò ad eseguire con più amore che il rimanente; tantochè la severa figura colla sua movenza impetuosa apparisce più bella e più seducente che non la Dea d'amore, un po' magra, dai tratti acuti e dalle

[1] Dovette intervenire anche l'autorità del Morelli (Lermolieff) prima che in Galleria Borghese il ritratto riacquistasse il suo vero nome. Egli ne parla pure con trasporto, descrivendolo nel suo volume di *Studi critici*, dedicato alle Gallerie Borghese e Doria. (V. ediz. italiana della ditta Treves di Milano).

[2] Come già ebbe ad osservare il Morelli, un angioletto analogamente composto si osserva tra le figure intarsiate coi disegni dal Lotto nel coro di Santa Maria a Bergamo, e vedesi precisamente al lato sinistro dell'entrata. Accanto al medesimo un cartello con lo scritto: *Nosce te ipsum.*

carni di una bianchezza di alabastro. Un cartellino applicato nell'angolo a destra, per quanto impiastricciato, sembra aver contenuto il nome del maestro, che assolutamente non può essere altri che Lorenzo Lotto.[1]

Altamente rallegrato dalla mia scoperta, me ne venni via dal casino Rospigliosi, e



Fig. 7ª. - RITRATTO D'UOMO

(Nella Galleria Borghese. Fotografia Anderson)

profittando del tempo e della circostanza, attraversai la piazza e m'inoltrai negli ambienti del Quirinale.

Nella prima delle grandi sale da quadri il mio occhio si affissò in una Sacra Famiglia sopra una porta, che di nuovo mi richiamava il Lotto. « Di chi è il quadro quassù, chiesi al guardiano? » « È sempre passato per Correggio finora, soggiunse; ma essendo stato levato

[1] Ottimamente riprodotto dall'Anderson, il nome del maestro vedesi ora chiaramente impresso sul cartellino.

alcune settimane fa, vi si trovò scritto un nome ». « Sta bene, interruppi io, datemi una scala, se è possibile, che vorrei vedervelo io pure ». Venne la scala ed io vi lessi: « Lau[tius] Lotus 1524 ».

In mezzo al quadro sta seduta la Vergine in isfarzosa veste rossa, il Bambino ignudo in grembo. Questi porge a Santa Caterina una bella rosa rossa, verso la quale dessa stende la mano destra; la beata Vergine, con delicata movenza, muove un foglio nel libro aperto che viene tenuto da San Girolamo, vestito alla sua volta di un manto in color rosso lacca oscuro. Sopra quest'ultimo se ne sta San Giorgio, appoggiato alla sua lancia, munito di elmo abbondantemente piumato. Accanto a lui infine, in mezza luce, apparisce San Giovanni Battista, una graziosa testina sentimentale; dal lato opposto un Santo Vescovo, tutto rischiarato con luci di riflesso, in atto di guardare in un libriccino che viene tenuto da Sant'Antonio colla mano sinistra, mentre nella sua destra si vedono due poderosi campanelli.

Anche il palazzo Colonna possiede un ritratto di Lorenzo Lotto, cioè l'effigie di un prelato in veste rossa, seduto in un seggiolone, con un cagnolino bianco, seduto davanti sopra un tappeto.

Altre cose si potrebbero trovare di questo maestro così produttivo, se si avesse a completare il numero, ma basti per ora il fin qui detto.

Fra altre traccie del Lotto, che si potrebbero riscontrare nelle raccolte di Roma, vuol essere rammentato per lo meno un ritratto di un gentiluomo in mezza figura, nella Galleria del Campidoglio. Il merito di averlo riconosciuto per tale spetta questa volta ad un critico di casa nostra, che a buon dritto merita se ne evochi spesso la memoria, e che era parimenti un buon intendente ed amante della natura artistica del Lotto. S'intende il sullodato senatore Giov. Morelli. Nei noti suoi *Studi di critica dell'arte,* pubblicati sotto il pseudonimo di Ivan Lermolieff, egli ne ragiona nel modo seguente: « Nella Pinacoteca Capitolina avvi un opera di Lorenzo Lotto, esposta bensì sott'altro nome. Rappresenta un giovane signore, grandezza al naturale, berretto e vesti nere; col gomito sinistro s'appoggia leggermente ad un tavolo, coperto di un tappeto grigio-bleu, tenendo fra le mani un moschetto. Questa effigie, che un dì vuol essere stata certamente splendida, disgraziatamente oggi non è più che una rovina. La movenza del corpo, anche in questo ritratto del Lotto, è resa nel suo modo particolare tanto fine e sentito, il disegno delle mani è caratteristico pel maestro; l'arme da fuoco riccamente ornata è eseguita con grande amore. Il quadro, mirabile dictu, viene qualificato dal Catalogo quale *ritratto di un monaco,* e come opera di Giorgione ».

Gli è all'iniziativa di questo critico che si deve essenzialmente la correzione adottata nelle Gallerie di Roma su quanto concerne il nostro pittore in genere.[1] D'altronde, come già s'ebbe ad accennare, nessuno di questi dipinti fu eseguito in Roma probabilmente, ma vi dovettero essere importati. Quello di Galleria Borghese del 1508, tanto esaltato, ed a ragione, da tutti i conoscitori, può essere stato facilmente trasportato dalle Marche a Roma per mezzo di qualche Legato pontificio, e lo stesso dal più al meno si può arguire degli altri, tutti fatti dopo il soggiorno di Roma. Il ritratto d'uomo nella stessa Galleria viene dal Berenson giustamente classificato fra le opere dell'età matura, coincidente con altra sua dimora nelle Marche o a Venezia.

Il soggetto dei San Girolamo penitente che troviamo molto ambito a quei tempi fra le opere di soggetto religioso, fu dal Lotto trattato più volte. Infatti, oltre ai due esemplari già rammentati qui, quello cioè a dire del 1500 al Louvre e quello di Galleria Doria, tre altri possono essere enumerati, e sono: uno firmato e datato del 1515, già in possesso dello stesso Ottone Mündler, uno nella R. Galleria del Prado a Madrid (quivi tuttora dato a Tiziano), che dev'essere, come osserva il Berenson, una replica in grande di quello dei Doria, coll'aggiunta di un angelo in alto; finalmente un quinto che fa parte della pubblica raccolta di Hermannstadt in Transilvania (fig. 8[a]). Anche in quest'ultimo, a giudicare dal

[1] Il ritratto al Campidoglio, fra altro, sotto il n. 176, ora è registrato: « Un gentiluomo con balestra, di Lorenzo Lotto ».

movimento esagerato con cui vi è espresso l'atto di penitenza quale apparisce nella figura che ci sta davanti, [1] deve appartenere all'età matura dell'autore. Pittoresco assai e studiato



Fig. 8ª. - SAN GIROLAMO PENITENTE

(Nella Galleria di Hermannstadt)

sul vero ne' suoi particolari vi si presenta ad ogni modo l'ambiente del paesaggio con infiniti particolari.

[1] L'esemplare fotografico devesi alla ditta libraria Ludwig Michaelis di Hermannstadt. Vedasi, in proposito di quest'altro interessante quadro, le riflessioni suggerite al prof. Teodoro Frimmel, di Vienna, esposte nel suo Catalogo ragionato della Galleria di Hermannstadt, facente parte di una serie di: *Kleine Galerie-Studien.* Egli vi osserva, fra altro, che il quadro di che si tratta (senza alcun dubbio originale, dipinto sul legno, alto

Per quel che concerne il ritratto dell'uomo malinconico e malaticcio di Galleria Doria, l'opinione che abbia a rappresentare il pittore è a ritenersi erronea, non foss'altro perchè deve appartenere ad un tempo della sua vita in cui egli era assai più avanti negli anni, di quel che fosse il soggetto ivi rappresentato, nell'età, come vi è segnato, di 37 anni.

Bisognerà pertanto contentarsi a metterlo nel numero di tanti personaggi ignoti a noi, ma che al loro tempo, a giudicare dai volti vivi ed espressivi, avranno avuto, ciascuno a modo suo, qualche lato notevole e fornito ad ogni modo all'artista qualche speciale considerazione psicologica da svolgere.

Appartengono indubbiamente all'epoca bergamasca del Lotto le due brillanti tele, l'una di soggetto allegorico, esposta tuttora nel casino Rospigliosi; l'altra, esprimente il mistico sposalizio di Santa Caterina, già nel Quirinale, datata del 1524. L'entusiasmo col quale vengono partitamente descritti dal critico alemanno è pienamente giustificato dalle qualità di originalità e di vita onde sono improntate.

Dove si trovi ora la seconda di dette opere, che lo scrivente vide pure nel palazzo di Monte Cavallo, con grande soddisfazione, prima che vi s'insediasse il nuovo potere, è cosa generalmente ignorata; « nè vi sarebbe da meravigliarsi (soggiunge il Lermolieff col suo abituale pessimismo pur troppo non ingiustificato) che in grazia della suprema indifferenza in materia d'arte, quale regna in Italia tanto nelle sfere superiori, quanto nelle inferiori del regime costituzionale, anche questo quadro, in un modo o nell'altro, dovesse essere scomparso ».

III.

Mentre dunque dal fin qui detto s'intende che è riescita vana qualsiasi ricerca di opere d'arte del nostro pittore, da ritenersi con sicurezza del tempo della sua dimora in Roma, merita considerazione la circostanza, bene avvertita dal Berenson, che nelle opere posteriori dell'artista si riscontrano molteplici indizi d'impressioni da lui direttamente ricevute alla presenza delle sublimi opere di Raffaello, eseguite sotto il pontificato di Giulio II.

Infatti, nel primo quadro datato che troviamo in Jesi, nelle Marche, rappresentante la Deposizione di N. S. nel sepolcro, dove si legge il nome dell'autore e il millesimo 1512, ben s'intende che egli aveva dovuto osservare in Vaticano le mirabili creazioni dell'Urbinate. Certi angioletti posti in alto, attorno alla nube che contiene il monogramma di Cristo, nella centinatura della tavola di Jesi, eseguita per un altare della chiesa di San Floriano, e negli atteggiamenti e nel tondeggiare delle membra ricordano vivamente quelli tanto belli ed ispirati che si osservano nella parte alta del grande affresco della Disputa del SS. Sacramento nella camera della Segnatura.

Intorno a quel tempo il Lotto deve essere stato una seconda volta a Recanati ed avervi eseguito alcune opere a fresco e in tavola, nelle quali fanno capolino del pari le reminiscenze portate dal Vaticano, nel tempo stesso ch'egli conserva il carattere suo proprio, il suo modo d'intendere le forme e di esprimersi, con una enfasi che trabocca spesso in atti dimostrativi eccedenti la giusta misura, tanto insita invece al naturale ben equilibrato del divino maestro, col quale ebbe a trovarsi a contatto. Un piccolo San Giacomo pellegrino, avviato sul suo cammino, tavoletta alta non più di 20 centimetri e larga 14, di armonico e succoso colorito, gelosamente conservata dalla Confraternita omonima, una pala rappresentante la Trasfigurazione, e l'imagine di San Vincenzo Ferrer, eseguita a fresco sopra

centim. 55, largo 43), potrebbe essere per avventura quello veduto dall'*Anonimo* (Marc. Ant. Michiel) in casa di Domenico del Cornello a Bergamo.

Un altro San Girolamo infine, di Lorenzo Lotto, secondo quanto ci comunicò recentemente per lettera il signor Berenson, si troverebbe nella Galleria del signor Cons. Weber ad Amburgo, quivi registrato sotto il n. 33, come opera della scuola fiorentina del XVI secolo.



Fig. 9ª. - SAN VINCENZO FERRER IN SAN DOMENICO A RECANATI

(Fotografia Anderson)



Fig. 10ª. - PARTICOLARE DELLA DISPUTA DEL SACRAMENTO, DI RAFFAELLO

un altare della chiesa di San Domenico, sono altrettanti documenti grafici, nei quali il Berenson pel primo rilevò i non dubbi indizi di reminiscenze raffaellesche. [1] E chi non ne ravviserebbe ora l'evidenza anche colla semplice scorta delle riproduzioni fotografiche dell'Anderson, in ispecie nelle teste di cherubini che aleggiano nella parte alta della Trasfigurazione, e in talune teste delle sottoposte figure? Chi non converrebbe del pari, una volta che sia messo sull'avviso, come nel dipingere il San Vincenzo, che vedesi reso nell'unita figura 9ª, dovesse balenare alla mente del suo autore una ispirazione raffaellesca, qual'è, per esempio, quella della pittoresca figura di un Santo che alza il braccio, come fosse per invocare la SS. Trinità, standosene accanto all'altare, nello stupendo affresco della camera della Segnatura? E in taluno degli angioletti che attorniano il Santo, per quanto ci mostrino in modo bene spiccato le forme del nudo nelle figure infantili, proprie del Lotto, tutt'altro che irreprensibili a dir vero, non trasparisce pure una ricerca della grazia, attinta alla nobile fonte già accennata? Si veda in proposito la figura dell'angioletto di Raffaello, posta a riscontro (fig. 10ª).

Valgano pertanto questi ed altri esempi, che agevolmente si potrebbero addurre, a dimostrare come anche un ingegno vivamente individuale, qual'era il Lotto, avesse l'animo accessibile e il pennello pronti a ritrarre impressioni memorabili e ad appropriarsene a modo suo.

Una circostanza particolare che non si può trascurare nella biografia del nostro pittore si è quella della frequente variazione delle sue dimore. Infatti, nel 1513 egli si trova già lungi dalle Marche, nè sappiamo per quale addentellato di circostanze chiamato a Bergamo. [2] Quivi esiste tuttora fra le carte dell'Amministrazione degli Orfanotrofi l'autografo della bozza di contratto fra il conte Alessandro Martinengo Colleoni e Lorenzo Lotto, col quale gli viene concessa l'esecuzione della pala dell'altare maggiore dei Santi Stefano e Domenico in detta città. Da questo scritto lacero, abborracciato e confuso (riportato da Pasino Locatelli nel suo primo volume degl'*Illustri Bergamaschi*) [3] si ricava che il committente era precisamente nipote, per via di figlia, del celebre condottiero Bartolomeo Colleoni, ed egli stesso qualificato per *magnificus et splendidissimus miles et olim armorum ductor,* che il padre del pittore, di nome Tomaso, già veniva noverato fra i defunti, come pure s'intende dal contesto che l'opera doveva essere fatta con ogni perfezione e grandiosità.

Il compimento della grande pala ebbe luogo solo tre anni più tardi, come apparisce dalla data 1516 impressa sul cartellino insieme col nome dell'autore. A motivo principale di tale indugio viene addotta dal Morelli [4] la circostanza di una dimora a Venezia del pittore negli anni intermedi, in grazia della quale l'esecuzione del lavoro avrebbe dovuto essere condotta per le lunghe.

Indagini ulteriori tuttavia c'inducono a ritenere infondata siffatta congettura, essendo la medesima basata sopra fallaci indizi. Il Morelli infatti invoca quale primo argomento in appoggio alla sua tesi l'esistenza di certa tavola, nella quale sarebbe stato condotto dal pittore, in limitate proporzioni, un primo abbozzo in colori dell'opera importante commessagli dal Martinengo. Egli riteneva che il pittore se ne fosse occupato standosene in Venezia nel convento di San Giovanni e Paolo (dove più tardi certamente si trattenne, come vedremo)

[1] La Trasfigurazione, a detta del Vasari, era munita di tre quadretti che ne formavano la predella, contenenti fatti allusivi alla vita di Gesù.

Un'altra storietta da predella, rappresentante l'Assunta cogli Apostoli, che allo scrivente accadde di riconoscere parecchi anni or sono, quale opera del Lotto, sotto la denominazione generica di Scuola veneta nella Pinacoteca di Brera (n. 16 sala Oggioni), viene dal Berenson giustamente collocata intorno allo stesso tempo. I pregi pittorici del pari che i difetti del disegno, propri dell'autore, vi sono chiaramente impressi.

[2] Rammenteremo qui soltanto che consta come un Luigi Tasso da Bergamo, nel 1516, andò ad occupare la sede vescovile di Recanati. (V. Berenson, pag. 136).

[3] *Illustri Bergamaschi.* Studi critico-biografici di Pasino Locatelli. Bergamo, dalla tip. Pagnoncelli, 1867.

[4] Vedi: Ivan Lermolieff, *Die Galerien zu München u. Dresden,* pag. 68.

deducendolo dalle parole abbreviate che vi si leggono sul cartellino e che sono precisamente del seguente tenore: LAVR. L. IN. IO. PAV. PIN., ch'egli interpretava come avessero a significare: *Lorenzo Lotto dipinse in San Giovanni e Paolo;* forse ricordandosi degl'indizi per cui risulta che il pittore ebbe relazioni di domestichezza coi frati di quella chiesa, sebbene in anni molto più inoltrati. Ora se è vero che qualche volta sonnecchiasse anche Omero, noi crediamo lo stesso sia potuto accadere nel caso presente all'eminente nostro critico con una simile interpretazione. La così detta bozza del gran quadro, che dopo essere passata da Bergamo in Francia ora ha fatto ritorno a Bergamo, in casa del prof. Varisco in via Pignolo, a chi l'osservi oggi spassionatamente non potrà a meno di apparire come cosa di fattura grossolana e di torbido colorito, da doversi assegnare certamente a tempo posteriore e da considerarsi quindi come una copia oscura dall'originale. Ciò posto l'esecutore della medesima, non intendendo ingannare alcuno, volle senza dubbio significare colle abbreviature indicate il Lotto quale inventore del soggetto, sè stesso semplicemente per riproduttore del dipinto. (*Lavr. L. invenit Io. Pan. Pinxit*).[1] Questa versione non esitiamo a ritenere l'avrebbe addotta ora, se fosse sempre fra noi, il critico nominato, pronto qual'era a riprendersi e a correggersi quando si accorgeva degli errori commessi in anni anteriori, come nel caso concreto, dove ci consta trattarsi di una osservazione da lui fatta circa una quarantina d'anni fa.

Sfatata così l'illusione della bozza, crediamo non si abbia ad insistere nel pensiero che il Lotto si fosse trasferito a Venezia in quegli anni, ma che l'importanza dell'impegno preso col nobile condottiero bergamasco motivando meditazioni e studi preventivi parecchi, sia stata la causa principale dell'indugio, tanto più che si trattava, come apparisce dal testo del contratto relativo, di un'opera per la quale si erano presentati in concorso parecchi artisti.[2]

Molto più ci piace riportare qui testualmente le considerazioni e le congetture espresse dal Morelli in un suo foglio inedito, concernenti le circostanze storiche che possono avere dato luogo ad un'opera così ricca e così complessa.

«Il 18 di maggio del 1513, dopo lunga e per le provincie di Bergamo e Brescia disastrosissima guerra, la Repubblica di Venezia e il Re cristianissimo di Francia vennero a trattato di pace e si concluse fra i due Governi perfino una lega. Il Doge veneto scrisse ai rettori delle provincie che la domenica seguente, cantata la messa solenne e fatta una solennissima processione, facessero pubblicare la pace e la lega conchiusa in Bles (?) tra la Maestà cristianissima di Lodovico XII e la Signoria di Venezia per mezzo del nobiluomo M. Andrea Gritti, procuratore di San Marco, essendo riserbato onorevolissimo luogo al pontefice sommo Leone X e fosse accompagnata questa solennità con suoni di campane e fuochi per tre giorni sì nella città che nel territorio. Questa pace però era certamente conosciuta già alcune settimane prima, ed è assai probabile che Alessandro Martinengo avesse stabilito di festeggiarla dal canto suo col dedicare alla chiesa de' Domenicani in Bergamo una sontuosa pala d'altare. Ne diede l'allogazione a L. Lotto ed il contratto ne fu stipulato già ai 13 maggio, cioè 5 giorni prima che si sottoscrivesse il trattato di pace. In giugno, un mese dopo la pace conchiusa fra Venezia e Francia, dunque, entrarono gli Spagnuoli a nome dell'Imperatore in Bergamo e portarono seco oltre la solita barbarie anche la peste, della quale pare morisse, uno fra i primi, il Ripadeneira, da sua Maestà cesarea posto a governatore di Bergamo».

Può darsi pertanto che gli avvenimenti accennati abbiano causato un ritardo nell'esecuzione della impresa artistica allogata al nostro pittore e ch'egli nel frattempo si fosse ritirato in campagna ed avesse atteso all'esecuzione di altra opera che il Berenson ragionevol-

[1] Si noti che nel quadro piccolo le lettere dell'iscrizione sono tutte maiuscole come le abbiamo date qui, dopo osservato il dipinto, e non variate nel modo dal Morelli riportato, dove l'*in* apparirebbe quale preposizione.

[2] Vedasi l'autografo della bozza riprodotta da Pasino Locatelli in *Illustri Bergamaschi,* vol. I, pag. 466.

mente pone in questo giro di anni. Questa sarebbe l'ancona tuttora sussistente sopra un altare della chiesa parrocchiale di Alzano e nella quale è rappresentata la morte tragica di San Pietro Martire.

È opera notevole per certa impronta tutta sua propria, onde si direbbe appartenga ad un'epoca nella quale una trasformazione si andasse operando nell'animo del suo autore, nè sapremmo negare gl'indizi quivi di un suo contatto col celebre pittore bergamasco Palma il Vecchio. Certamente non vi sarà intelligente al giorno d'oggi disposto a sottoscrivere il giudizio strano e cervellotico che fa del Lotto e in ispecie di questo suo quadro uno scrittore tedesco di circa 60 anni fa, noto del resto per la sua coltura e pel suo spirito, e per lo passato citato spesso come giudice autorevole, il barone di Rumohr. Questi in un suo libriccino, stampato nel 1832, nel quale volle raccogliere alla rinfusa le sue impressioni di viaggio, si esprime nei termini seguenti:

« Un pittore assai antipatico di questa scuola (bergamasca) è Lorenzo Lotto, tanto manierato, che non si comprende come mai siasi potuto pur tollerare dal 1510 al 1525 un tale messere senza lapidarlo. Io non so decidermi a ripetere qui quel che a Bergamo notai sul conto suo. Si trovano colà nelle chiese alcuni quadri di lui, segnati, ma nessuno che raggiunga in merito quelli che si vedono nella Galleria di Berlino. Quel ch'è strano si è che a lui suole essere aggiudicato l'attraente quadro nella chiesa di Alzano, poco discosto da Bergamo, per salvare l'onore della patria. Intendo il quadro a sinistra sul secondo altare, dove San Pietro viene ucciso da due Albigesi, mentre il suo compagno fugge. Vi è azione in quella pittura, la forma e la disposizione non sono cattive. Queste circostanze non che la pastosa esecuzione pittorica accennano alla vicina scuola dei della Piazza di Lodi.

« L'intonazione del quadro ha patito in causa di ripuliture; altrimenti il fatto sarebbe anche più strano ». (V. *Drei Reisen nach Italien,* 1832, pag. 320).

Molte cose in vero vi sarebbero da osservare e da contrapporre a queste espettorazioni dell'erudito alemanno.

Prima di tutto è cosa risaputa che i sentimenti di simpatia e di antipatia sono per loro natura essenzialmente soggettivi e tali quindi da non poter essere comandati. Nel caso concreto poi si vorrà ammettere che l'impressione sfavorevole del barone non basta a condannare un artista quale il Lotto, per quante possano essere le pecche di che si voglia incolparlo. Che i Bergamaschi non fossero disposti a lapidarlo (*ihn zu steinigen*), è cosa vie più certa per chi sappia come egli sia stato stimato a Bergamo (almeno dopo la sua morte, secondo quanto suole accadere in genere co' valentuomini) a segno da essere stato colà tenuto finora per loro concittadino. E per tale, come apparisce, lo tenne pure lo scrittore tedesco, al quale a vero dire si contrappone con molto giudizio il Morelli, che soleva ripetere il Lotto già nelle manifestazioni delle sue opere rivelarsi di un naturale affatto diverso da quello dei veri Bergamaschi, i quali nella pittura in genere appariscono piuttosto tozzi, montanari, amanti delle tinte e degli accordi d'intonazione calda, laddove il Lotto è svelto nelle forme e nelle movenze, acuto ed argentino nelle luci de' suoi dipinti, esuberante di vita e di spirito nelle sue figure, talvolta bensì fino all'eccesso. Che la Galleria di Berlino contenga parecchie opere pregevoli di lui non si vuol contestare, tuttavia sarebbe difficile assunto quello di sostenere che le grandi ancone delle chiese di Bergamo non siano superiori per importanza a quanto può offrire la raccolta berlinese.

Quanto sia da consigliare in fine un prudente riserbo nel pronunciare i propri giudizi, per le stampe, massime da parte di stranieri non per anco bene acclimatati fuori di casa loro, lo dimostra l'infelice ispirazione di voler pensare alla scuola dei Piazza di Lodi a proposito del quadro di Alzano, la quale scuola non ha proprio nulla a che fare col Lotto, salvo che uno di quelli, Scipione da Lodi, trovandosi a Bergamo, possa avere in qualche cosa imitato il pittore veneziano, come apparirebbe infatti in certa sua pala situata sull'altare a sinistra nella chiesa di Santo Spirito a Bergamo.

Tornando ora al quadro del San Pietro Martire di Alzano, giova notare che l'aspetto palmesco del medesimo si spiega anche col fatto che, secondo una testimonianza locale bergamasca, [1] la pala medesima riceveva il suo compimento in alto da altra tavola rappresentante l'Annunciazione, fino a tempi recenti sempre tenuta per opera del Lotto, mentre in realtà fu poi riconosciuta ad evidenza dalla critica quale pittura del Palma, verificandosi così l'asserzione del Vasari che i due artisti fossero *compagni* nel lavoro. Codesta tavola, venduta poi da quei mal pratici Reggenti, passò in mano di un signor G. B. Noli, e da quella famiglia in quella dei nobili Baglioni, i quali, alla loro volta, la vendettero ad un antiquario di Venezia. Come documento interessante i rapporti fra i due pittori, ci piace porgere al lettore l'unita figura 11ª che, in proporzioni assai ridotte, ne dà un'idea approssimativa. Non si può negare che il pittore vi arieggia il Lotto in quel non so che di pronto e di vivo onde si vedono animate le figure, quella dell'angelo in ispecie; ma se si bada alle forme, ai tipi, alle pieghe de' panni, ben vi si scorgeranno elementi sufficienti per conchiudere essere opera del Palma veramente.



Fig. 11ª. - L'Annunciazione di Iacopo Palma il Vecchio già nella parrocchiale di Alzano

Mentre nella tavola sottoposta invece è il Lotto quello che palmeggia, l'opera intera rimarrà segno eloquente dello scambio d'impressioni e di idee fra l'uno e l'altro.

Un altro argomento per cui si era creduto dal Morelli dover ammettere la presenza del Lotto nel Veneto verso il 1515 egli lo dedusse dal trovarsi la data indicata appunto sopra un ritratto del medico Giovanni Agostino della Torre, di Bergamo, presunto professore all'Università di Padova. Se non che dai registri della medesima non apparisce affatto il nome di Giovanni Agostino della Torre, [2] sì che si può ritenere che il di lui interessante ritratto fosse dal nostro pittore eseguito propriamente a Bergamo. Poichè il Morelli stesso in anni passati ne fu il possessore ed ebbe campo di esaminarlo e studiarlo a suo piacere, giova raccogliere qui gli elementi sparsi fra le sue note manoscritte, atti a procurarci ragguagli particolareggiati intorno ad un'opera che, se non fosse eccessivamente rimaneggiata dai ristauri, sarebbe da noverare fra le più pregevoli lasciateci dall'ingegnoso autore.

Il dipinto, che oltre all'effigie del medico sunnominato comprende anche quella di Nicolò suo *figlio ed erede,* [3] dal Morelli pertanto viene descritto come segue:

« Tela finissima, alta 4 palmi e mezzo e larga 3 e mezzo; rappresentante due uomini a mezza figura, grandezza naturale, l'uno di circa 65 anni (benanco 70), l'altro circa di 40; il primo è vestito di lunga veste color pavonazzo-grigio foderata di pelliccia, a maniche larghe e stretta sui fianchi da una cinta di pelle nera fregiata di borchie d'ottone. Quest'uomo, che al pari dell'altro si vede di faccia, tiene nella sua destra un pannolino bianco con frangia

[1] Si tratterebbe di un manoscritto Carrara conservato a Bergamo, il quale ne fa cenno a pag. 24.

[2] Dalla cortesia del prof. Enrico Catellani, di Padova, che volle fare le opportune ricerche, apprendiamo che nel 1509 tutte le scuole, compresa quella di medicina, andarono chiuse a motivo della guerra. Il primo professore ordinario di medicina fu quindi nominato nel 1518. Nè prima, nè dopo trovasi indicato un Giovanni Agostino da Bergamo. Si trova invece fatta menzione di un Corradino da Bergamo nel 1580. Anche dall'egregio signor G. Battista de Toni, possessore di un elenco dei Rettori dell'Università di Padova, veniamo assicurati che non vi figura in alcun tempo un G. Agostino della Torre.

[3] Così viene qualificato in un registro intitolato: *Magistrale G,* già appartenente al convento di Sant'Agostino a Bergamo ed ora conservato nell'Archivio degli Orfanotrofi. (Cortese comunicazione del signor Giuseppe Ravelli, vicebibliotecario comunale di Bergamo).

sulla quale è dipinta naturalissimamente una mosca e in oltre un rotolo di carta sopra il quale sta scritto: *Medicorum Esculapio Joanni Augustino Bergomati.* Colla sinistra sostiene appoggiato al braccio un librone legato in rosso, color quadrello e su cui leggesi: *Galienus.* All'indice di questa stessa mano sinistra egli porta un grosso anello d'oro con corniola. La faccia di quest'uomo, che sta ritto in piedi col braccio destro appoggiato ad un tavolino coperto di panno verde, è rossa e rubiconda, cogli occhi grandi e neri, coll'orlo rosso infiammato, col naso aquilino a punta alquanto storta, con bocca a labbra sottili e parimenti un pochino storta. Egli porta in capo una berretta a quattro punte, nera. Dietro a lui vedesi un uomo più giovane con barba e mustacchi bruni, con labbra tumide, occhi grandi, color castagno, capelli alquanto ricci, di color bruno, frammisti ad altri grigi. Questi ha veste nera con corpetto giallo chiaro e porta in capo un berrettone di seta nera. Pare a me che questa seconda figura sia stata aggiunta di poi al ritratto del più vecchio. Io l'argomento dal trovarsi questo secondo ritratto un poco addossato all'altro e senza che fra l'una e l'altra figura scorra quell'aria che vi sarebbe certamente, qualora il Lotto avesse avuto l'intenzione in sul bel principio di collocare su questa tela i ritratti di tutti e due questi personaggi. In una parola il secondo ritratto rimane sacrificato. Sul tavolo a destra vedonsi due ricette, un calamaio di porcellana bianca spruzzato d'inchiostro, un temperino, una pinzetta e quattro libri, l'uno sopra l'altro. Inoltre vedesi una lettera colla seguente soprascritta: *Dño. Nicolao de la Turre nobili bergomensi amico sing^{mo} Bgomi.* [1] Questa soprascritta fu interpretata da molti come indicante il nome del secondo personaggio, ed essendo Gio. Agostino pure della famiglia della Torre e celebre lettore di medicina all'Università di Padova (?), così avvenne che questo quadro fu generalmente denominato *il quadro dei due dottori* ».

Con questa denominazione infatti viene accennato nel già rammentato manoscritto Carrara, dov'è detto che *vi era un bellissimo ritratto di due medici, con libri, e sovra un panno bianco una mosca, in casa del signor Alessandro Torre a S. Cassiano.*

« Questo ritratto segnato inoltre: L. LOTVS P. 1515 (come si legge sopra la scranna a cui appoggiasi il braccio sinistro di Gio. Agostino), riprende poi il Morelli, trovavasi ancora nel 1812 nella famiglia della Torre in Bergamo, e già allora invece del berretto il personaggio più giovane aveva in capo un cappellone rotondo, correzione fattavi probabilmente in un restauro del Seicento. Nel 1812 fu acquistato dal conte Teodoro Lechi di Brescia. Nel 1847 venne da quest'ultimo venduto per trecento napoleoni d'oro al conte Festetich, ungherese, stabilito a Vienna. Nel 1859 fu da me acquistato a Vienna al prezzo di centoventiquattro napoleoni d'oro; nel 1863 venne da me ceduto alla Galleria Nazionale di Londra per napoleoni quattrocento. Quando io l'acquistai questa pittura trovavasi coperta di una vernice gialla che ne alterava tutto il colorito. Levata dal cav. Molteni, di Milano, quella vernice, trovossi la pittura alquanto danneggiata sia dal tempo, sia, in ispecie la figura di dietro, da improvvidi restauri e correzioni. In questo dipinto vedesi egregiamente il metodo di dipingere osservato dal Lotto: nelle carnagioni, p. es., il suo color locale era grigio nelle parti chiare e bruno nelle ombre, poi vi velava sopra ».

Osserveremo da ultimo che Gio. Agostino fu sepolto in S. Agostino a Bergamo, essendo morto in età di 81 anni nel 1535, come si ricava dalla lapide mortuaria appostagli dal figlio Nicolò.

(*Continua*)

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Ora questo scritto apparisce quasi del tutto cancellato.

UN TRITTICO FIORENTINO DEL XIV SECOLO

ASCRIVIBILE A BALDASSARE DEGLI EMBRIACHI



RA i molti cimelî che adornano l'attraentissimo Museo del Bargello in Firenze, vi ha nella vetrina degli avorî (n. 1798), al primo piano del palazzo, poco dopo la collezione Carrand, un trittico d'avorio delle dimensioni di 40 centimetri di larghezza su un'altezza di 60, di cui siamo lieti di poter qui dare una riproduzione fototipica (tav. I).

Questo trittico, che ha la cuspide di mezzo adorna d'un fregio a larghi fogliami con pigna terminale e ai lati due statuette di profeti tenenti fra mani sacri filatterî, porta le ante laterali girevoli sì da poter venire chiuso a foggia d'altarino portatile, ed è in ogni sua parte circondato da fascie e filettature a tarsia di legni bianchi e oscuri, con rombi intrecciantisi in alto ed una greca nel basamento.

Si divide questo trittico, una volta aperto, in una fascia superiore in cui è raffigurato, nello spazio trapezoide di mezzo ed in cinque pezzi longitudinali d'avorio, il Cristo crocifisso con ai piedi la Vergine Madre e l'apostolo prediletto San Giovanni, aventi ai lati soldati, giudei e sacerdoti del sinedrio, e, nei due spazi semitriangolari dei lati, ed in due pezzi cadauno, il soggetto di Cristo in abito di ortolano che appare alla Maddalena, prostrata a lui dinanzi sulla sinistra di chi osserva, e l'altro soggetto analogo di Cristo che si mostra alle pie donne prone ai suoi ginocchi, sul fianco destro.

Nella fascia inferiore, lo spazio rettangolare di mezzo offre in vista, nelle cinque piastrine longitudinali, leggermente convesse come sono tutte in genere quelle del trittico, la Vergine ritta in piedi tenendo abbracciato il divino Infante, che ha alla sua destra una Santa con libro fra mani che si rivela, dalla ruota del martirio posta a lei dietro, quale Santa Caterina d'Alessandria, e dopo di essa San Pietro con le chiavi nella destra mano ed un libro nell'altra, ed alla sua sinistra Santa Maria Maddalena col vaso degli unguenti, se non piuttosto Santa Marta coll'aspersorio in una mano e l'idria dell'acquasanta nell'altra, e a lei presso l'apostolo San Paolo con la spada levata in palo.

Nei due scompartimenti minori e parimenti rettangolari scorgiamo effigiati a destra Santo Stefano, con la pietra sul capo, e San Lorenzo, senza però l'attributo della graticola, ed a sinistra San Maurizio, con la spada del guerriero, e Sant'Antonio, col tradizionale bastone su cui si appoggia.

In questa fascia inferiore, ciò che v'ha di notevole si è che sì la Vergine che le altre figurine di Santi che le stanno intorno, a destra ed a sinistra, hanno tutte al disopra una zona di pochi centimetri corrente in senso longitudinale, nella quale stanno scolpiti edificî diversi a guisa di torri e castelli susseguentisi, che non hanno, a dir vero, alcun riferimento colle sottostanti sculture.

Il trittico è egregiamente conservato, e la speciale bianchezza del materiale in cui è foggiato e la forma convessa delle varie piastrine disposte in senso longitudinale rivelano esser esso, piuttostochè d'osso come parrebbe a tutta prima, di quell'avorio di grana compatta e assai pregiato per lavori consimili che viene fornito all'industria dai denti di ippopotamo.

Ciò spiega la composizione del trittico in molti pezzi accuratamente ed ingegnosamente riuniti, tutti dal più al meno con lieve curvatura, inquantochè, essendo i denti d'ippopotamo cavi all'interno, e non già pieni come quelli d'elefante, riesce impossibile il cavarne sezioni di certe dimensioni, e tutte in genere risentono, benchè in grado diverso, della curvatura dell'osso sì all'esterno che all'interno.

Quanto alla tecnica del lavoro, si manifesta in modo indubbio di artista fiorentino della fine del XIV secolo, ed oltre al drappeggiar largo dei panni, vi si nota buona espressione nelle teste delle diverse figure. San Giovanni e la Vergine, ai piedi della croce, sono compresi di vero e profondo dolore, e un grande sentimento di riverente trepidazione leggesi nel viso delle tre Marie prostese al suolo davanti al redivivo Redentore e nella Maddalena cui esso apparve sotto umili spoglie, soggetto frequentemente riprodotto nel XIV secolo ed immortalato dallo stesso Giotto nell'Arena di Padova.

Caratteristici mostransi pure gli abbigliamenti dei giudei a' piedi della croce, con certe barbute a punta acuminata e larghi scudi triangolari ricoprenti gran parte della persona, e più ne colpiscono, come affatto speciali ad un dato artista, le piante di pino ad ombrello con striature longitudinali che scorgonsi nella zona superiore delle due ante del trittico, e le piccole costruzioni scolpite in una lista orizzontale al disopra della Vergine e dei Santi diversi nella zona inferiore.

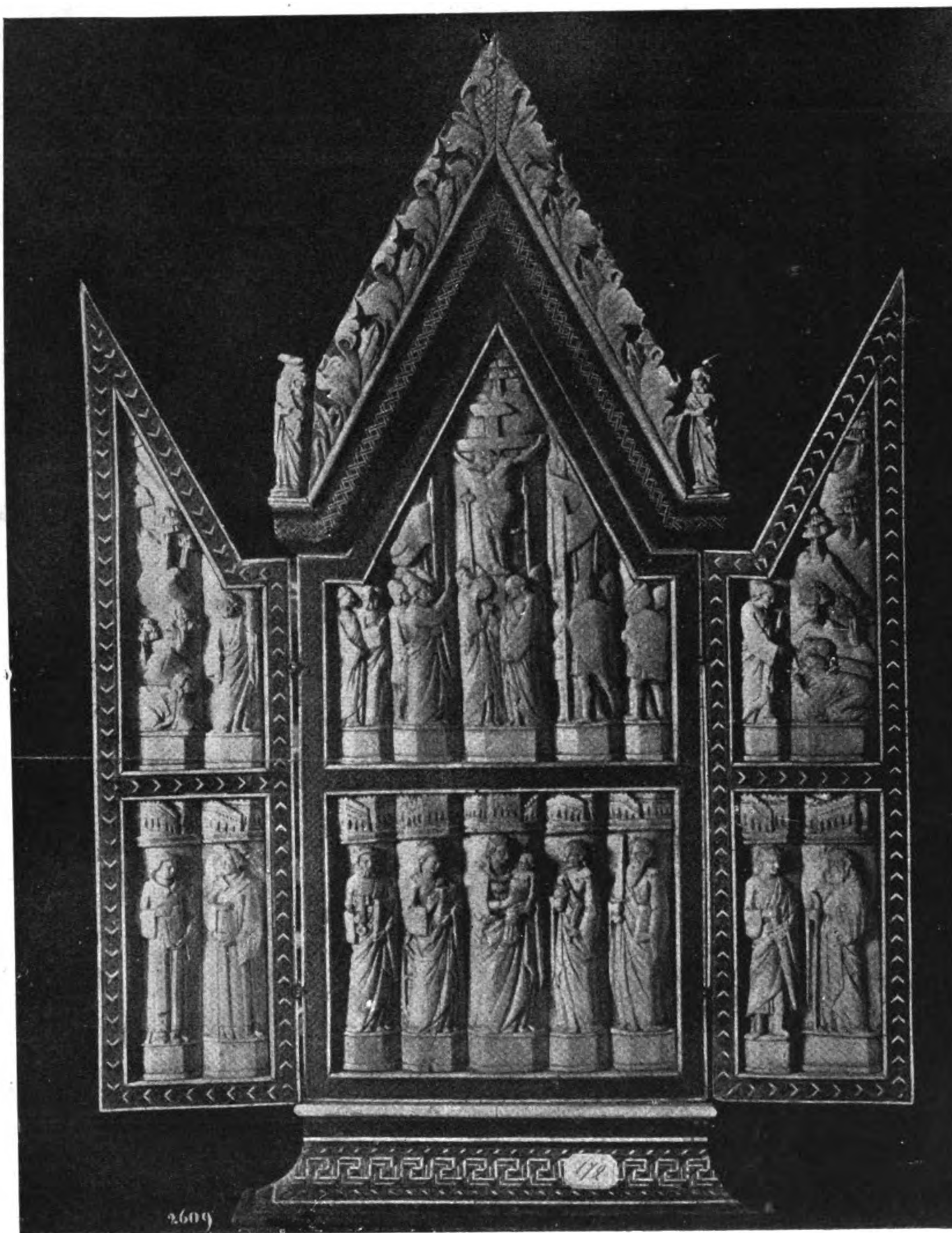
Ora, tali singolarità artistiche sono, sulla fine del XIV secolo, proprie, si può dire assolutamente, di un artefice fiorentino che si rese celebre per un lavoro d'avorio fra i più grandiosi che si conoscano, quale è il trittico o pala dell'altare della Certosa di Pavia, e cioè di Baldassare degli Embriachi o degli Ubriachi.

Sormontava un giorno quel trittico l'altar maggiore del tempio, opera insigne di maestri campionesi, che tutto lascia presumere sia stato collocato dei Certosini fino dal 1396, e costituiva così l'altare iniziale stato consacrato dal duca Giovanni Galeazzo.

Fu, infatti, veduto quel trittico sull'altar maggiore del tempio, posto originariamente nel capocroce, e così sotto la cupola, da Pasquier Le Moyne, il quale, venuto in Italia col re Francesco I di Francia l'anno 1515 dopo la battaglia di Melegnano, tramandò fino a noi alcune notizie su quel suo viaggio in Italia, e, parlando della Certosa di Pavia, così testualmente si espresse: *et il y a à l'autel une table très magnifique à bien petits personnages;* con la quale espressione viene evidentemente designata la pala d'altare a foggia di trittico d'avorio. E altrettanto confermò il viaggiatore tedesco Fichard nel 1536.

Consta quel grandioso trittico (tav. II), dell'altezza di m. 2.60 per una larghezza massima di m. 2.43, di una numerosa serie di quadretti (ben 66) con piccole figure accuratamente scolpite in denti d'ippopotamo e 94 statuine distribuite nelle due torricciuole angolari e nel basamento.

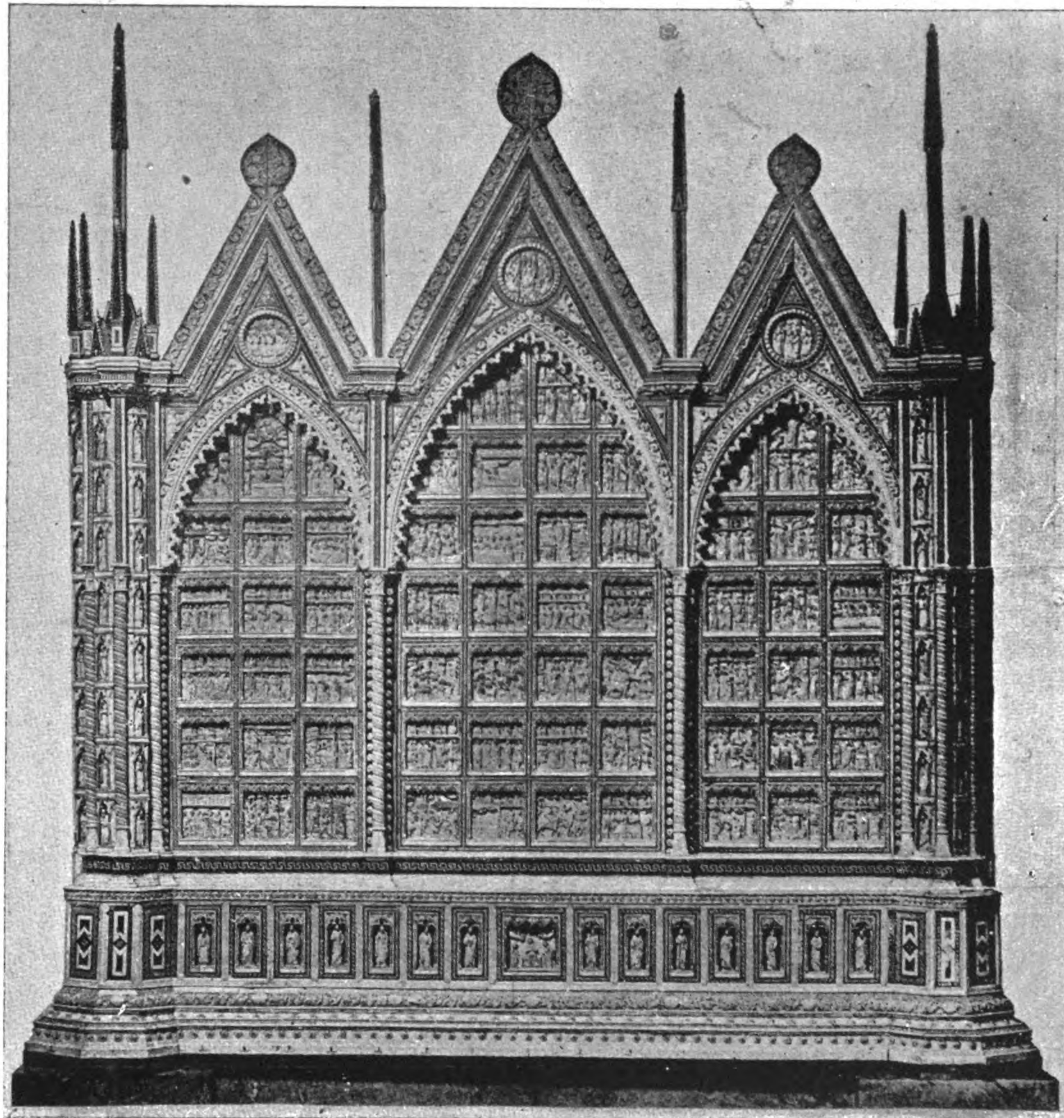
Nei 26 scomparti della parte di mezzo scorgiamo riprodotte le scene dei Re Magi secondo le perdute leggende medioevali; nei 18 della fiancata destra le storie della vita, passione e morte del Redentore, e nei 18 della fiancata sinistra quelle della vita della Vergine secondo i vangeli apocrifi, sì che si accorda, sotto questo rispetto, egregiamente il trittico coll'altare di cui doveva essere il principale decoro, fortunatamente fino a noi pervenuto nella grangia



Tav. I. - TABERNACOLO IN AVORIO CON LA CROCIFISSIONE, LA VERGINE E SANTI
ascrivibile a Baldassare degli Embriachi
(R. Museo nazionale in Firenze)

di Carpiano, e che si addimostra decorato di otto bassorilievi coi principali soggetti della vita della Vergine secondo i vangeli testè citati. [1]

Tolto quel trittico dall'altar maggiore verso la metà del XVI secolo, allorchè costrussero i Certosini altro altare più suntuoso in fondo all'abside del tempio, e inviarono l'altare del



Tav. II. - TRITTICO O PALA D'ALTARE DELLA CERTOSA DI PAVIA
DI BALDASSARE DEGLI EMBRIACHI

XIV secolo alla loro chiesetta sussidiaria di Carpiano, veniva dappoi collocato nel locale della sagrestia vecchia, e giunse così fino a noi in perfetto stato di conservazione.

[1] Vegganai le Memorie al riguardo pubblicatesi:

GRA CAR. Carpiano, Vigano Certosino e Selvanesco. Illustrazione artistica con 12 eliotipie. Milano, Calzolari e Ferrario, 1894.

L'altare di Carpiano — Le annotazioni del libro mastro delle spese della Certosa di Pavia e i caratteri stilistici delle sculture — Nel *Politecnico* dal giugno al settembre 1895.

L'altare e i marmi di Carpiano — Nel *Monitore tecnico* del 20 novembre 1895.

Pel trittico, consultisi l'apposita Monografia stata pubblicata nel IV fascicolo dell'*Archivio Storico Lombardo* del 1895.

Insieme al trittico, da ultimo, avevano i Certosini, sempre all'epoca della fondazione della Certosa nel 1396, fatto eseguire, dallo stesso artista Baldassare degli Embriachi, anche due arche o cofani, foggiati essi pure in denti d'ippopotamo, e che, dovendo manifestamente servire ad uso del duca e della duchessa in occasione delle eventuali loro comparizioni alla Certosa, risultavano adorni invece di sculture con soggetti profani, quali le scene di Piramo e Tisbe, di Paride, di Ero e Leandro, e due storie cavalleresche di carattere alquanto licenzioso, fra cui quella del *Becco all'oca,* riprodotta nel poema *Il Mambriano,* di Francesco Cieco da Ferrara.

Anche i resti di tali cofani, disfatti già dai Certosini e adattati ad ornamenti di un gabinetto nel locale della Foresteria, benchè tolti alla Certosa da privato acquisitore nella soppressione dei Certosini sotto la Cisalpina ed il primo Napoleone, non andarono perduti, e trovansi ora gelosamente custoditi in Milano, nella casa del nobile G. B. Cagnola, ivi disposti a decorazione di un gabinetto nel modo stesso con cui già stavano nella Foresteria del chiostro pavese.

Quanto poi alla sicura attribuzione al fiorentino Baldassare degli Embriachi, o degli Ubriachi, tanto di questo trittico, quanto dei due cofani di cui facemmo parola, risulta comprovata, oltrechè da tradizione di vecchia data, da un chiaro e preciso documento d'archivio, e cioè dall'annotazione che leggesi nel rendiconto della Certosa di Pavia del 18 marzo 1409, del seguente tenore:

Item Domino Baldassari de Ymbriachis pro completa solutione majestatum et coffanorun eburnei L. IIMXLIII. s. V. d. XII.

Che se, qualche anno prima, vediamo fatta menzione di questo trittico e dei due cofani in un rogito del notaio pavese Bellisomo, e vi si accenna in quel documento ad un pagamento per essi di 1000 fiorini d'oro a certo Francesco De Masis, va notato che questi altro non era che notaio in Firenze, e così un intermediario forse per la corresponsione di quei lavori, mentre il Baldassare degli Embriachi esercitava realmente l'arte della scultura in Firenze, cosicchè è a lui, e non al De Masis, come arguì L. Beltrami nella sua *Guida della Certosa di Pavia,* che spetta la paternità sì del trittico che dei due cofani.

Usciva questo artista da nobilissima ed antica casata fiorentina, fra i più potenti ghibellini d'oltrarno, che avevano le loro case con torre là dove è oggi la via dei Bardi, e sembra si distinguesse in vita sua, oltrechè nell'arte della scultura, in studî ed incarichi diversi, tantochè lo si vede menzionato in altri documenti quale banchiere a Venezia ed agente politico colà di Gian Galeazzo Visconti, conte di Virtù, e fondatore della Certosa pavese.

Che in ogni modo fosse il Baldassare degli Embriachi, o degli Ubriachi, artista scultore in Firenze, provò luminosamente Gaetano Milanesi nella sua prefazione ai tre Trattatelli sull'arte del vetro da lui pubblicati nella dispensa 41 della Scelta di curiosità letterarie inedite e rare dal secolo XIII al XVII, edita in Bologna da Gaetano Romagnoli (1864).

Il terzo di quei trattati, del 1443, è per l'appunto di un Benedetto degli Ubriachi, e raccogliendo il dotto autore, valendosi del sussidio di speciali informazioni fornitegli dal signor cav. Luigi Passerini, quante notizie potè intorno a quella famiglia d'artisti fiorentini, avverte che il detto Benedetto fu figliuolo naturale di Baldassare di Simone d'Aliotto, legittimato poscia dal padre suo nel 1389 per privilegio concessogli dalla Signoria.

E aggiunge che il padre Baldassare *esercitò l'arte della scultura,* come si cava dalla portata al catasto (quartiere San Giovanni, gonfalone chiavi), fatta nel 1470 da Lorenzo d'Antonio di messer Manfredi degli Ubriachi, suo consorte, nella quale si ricorda la portata del 1427 che diceva in Ginevra di *Baldassare degli Ubriachi, scultore,* e nella sua madre.

Appare bensì da alcune memorie che Baldassare dimorasse ed esercitasse l'arte sua in Venezia, dove il figlio Benedetto può avere appresa, per l'appunto, l'arte del vetro; ma ciò conferma le notizie emerse degli uffici diversi che ebbe colà Baldassare degli Ubriachi senza escludere per nulla che la sua principale arte fosse la scultura.

Premesse brevemente queste notizie per meglio accertare l'attribuzione al fiorentino Baldassare degli Embriachi del grandioso trittico e dei due cofani ducali della Certosa pavese, ne conviene ora esporre come, per chi abbia appena superficialmente studiato l'opera di questo artista nei due cimelî testè citati, riesca senz'altro al detto artefice ascrivibile anche il trittico più sopra descritto del Museo del Bargello, per quanto sia esso nelle dimensioni sue e nella condotta del lavoro inferiore a quello della Certosa di Pavia.

E, per vero, identica è in entrambi i trittici e così pure nei due cofani la lavorazione dell'avorio di denti d'ippopotamo, tanto nelle figure quanto negli accessorî del paesaggio e dei piccoli edifici di cui s'è fatto cenno nella zona inferiore. Vedansi al riguardo, per gli opportuni raffronti, la figura del Cristo in croce e quelle, in ispecial modo, degli apostoli Pietro e Paolo, riprodotti nell'egual modo nel trittico pavese.

Quanto ai citati accessorî, ad un medesimo artista non può che attribuirsi l'espediente della piccola zona con casette ed edifici diversi nella parte inferiore del trittico del Bargello di cui si valse largamente il Baldassare degli Embriachi in gran parte dei sessantasei quadretti del trittico della Certosa. I pini ad ombrello con striature longitudinali, sono poi analoghi in tutto in entrambi i trittici, e così il modo con cui sono trattate le rupi e i particolari del paesaggio.

Meno ricco ed elaborato di quello del trittico pavese è l'ornato a fogliami che corona la cuspide della parte centrale, ma eguale è il garbo con cui si svolgono le foglie d'acanto e termina la cuspide in entrambi i trittici con una pigna ornamentale, e simile in entrambi è la greca ad intarsio del basamento.

Solo, come già notammo, il trittico del Bargello è cosa di assai minore importanza artistica e in luogo di una vera e propria pala d'altare da rimanere costantemente aperta, e con tre cuspidi decorate di ben 66 quadretti, leggiadramente circondati da cornici con colonnine a spirali sorreggenti un architrave con archetti trilobati, si appalesa il trittico fiorentino piuttosto come un altarino portatile composto d'una sola cuspide centrale con sportelli chiudibili ai lati, destinato a qualche piccola cappella o altarino di chiostro, e non già ad un grande altare chiesastico.

Ma, con tutto ciò, per quanto concerne la mano d'opera, e, più che altro, la composizione generale del lavoro e il modo con cui fu condotto a termine, si manifestano i due trittici testè citati come opera indubbia di un solo ed unico artista, nonostante che manchino o siensi obliterate nel trittico del Bargello le dorature che rendono più ricco e pregiato il trittico della Certosa di Pavia, e questo artista altro non può essere che quel Baldassare degli Ubriachi, o degli Embriachi, che, come ci è noto dal documento più sopra citato, ebbe a foggiare di sua mano, dietro ordinazione ed a spese dei Certosini, il trittico pavese negli anni del 1396 al 1409.

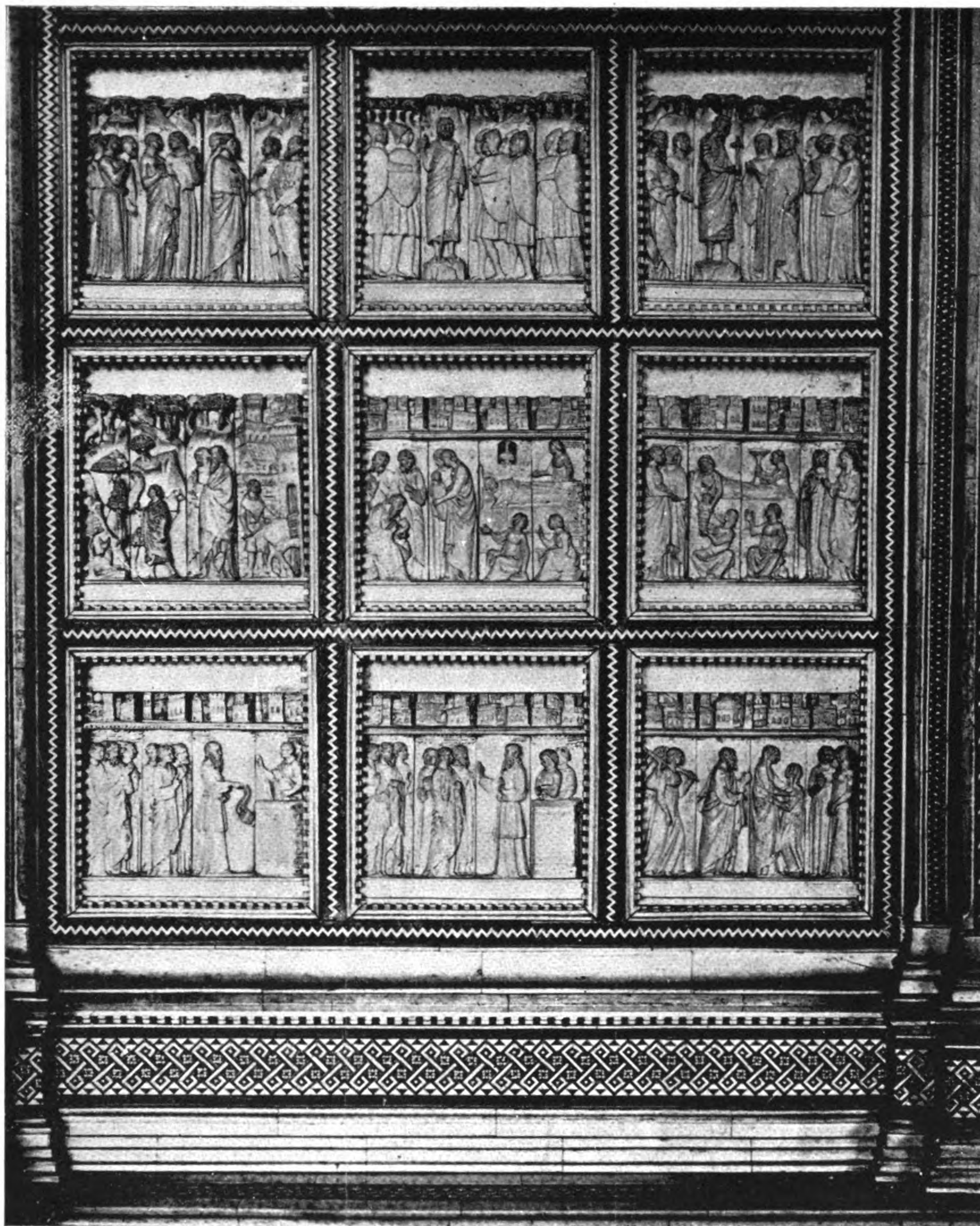
Ora, a queste conclusioni sembrava opporsi l'attribuzione fin qui data al trittico del Museo nazionale del Bargello, e che risulta inscritta anche a' piedi della bella e nitida fotografia stata fatta di quel tabernacoletto d'avorio, d'essere cioè il medesimo opera di Andrea di Cione Orcagna del XIV secolo.

L'egregio direttore del Museo del Bargello, sig. prof. Umberto Rossi, all'uopo interpellato, non mancò però, con sua lettera del 21 novembre ultimo scorso, di dichiarare egli stesso, che «quel trittico non è certo dell'Orcagna, il quale non consta abbia mai fatto lavori in avorio», e aggiunge: «che basterebbe confrontare le figure del trittico con quelle del tabernacolo di Orsanmichele per comprendere che l'Orcagna non vi ebbe parte menomamente, e che il trittico è così lavoro di altro artefice, probabilmente fiorentino, del secolo XIV».

Tale artista, dai raffronti fatti, ci si appalesa, effettivamente, nativo di Firenze e dell'epoca testè citata, in quel Baldassare degli Embriachi che tanta fama acquistò giustamente per la ricca e meravigliosa pala d'altare della Certosa di Firenze, ed è bene sia rivendicato al suo nome anche il più modesto trittico, di cui facemmo la descrizione, del Museo nazionale

del Bargello, benchè si riveli quell'opera, dai caratteri suoi artistici, come anteriore di tempo al trittico pavese, e di lavorazione meno complessa ed artificiosa.

Solo, come il grandioso trittico pavese, anche questo trittico del Bargello non porta indicazione di sorta del nome dell'autore, ma poichè del primo di essi conosciamo, in modo



TRITTICO DEL LOUVRE.

indubbio, l'artefice, non è certo azzardato l'ascrivere ad esso anche il tabernacoletto del Bargello dal momento che risponde in tutto, per note caratteristiche di composizione e per la tecnica del lavoro, alla gran pala d'altare della Certosa di Pavia e ai resti sopravanzati dei due cofani ducali.

Che se, ad ogni modo, si amasse, per maggior scrupolo, aggiungere al criterio dei raffronti qualche dato più concreto, v'è da porre in luce al riguardo una circostanza che ha certo per sè un gran valore dopo le constatazioni dei citati raffronti. Ed è la seguente:

Fu Baldassare degli Embriachi, a quanto narra Gaetano Milanesi nella prefazione più sopra menzionata, munifico benefattore del convento di Santa Maria Novella, ed anzi concorse egli alla edificazione del suo secondo chiostro ed innalzò a sue spese la metà del noviziato, cosicchè essendo il D'Embriachi insigne scultore, si presenta agevole il pensiero che qualche opera di sua mano abbia egli lasciato ad ornamento di quel chiostro domenicano.

Or bene, dalle assunte informazioni ebbe a risultare, per l'appunto, che il trittico del Museo nazionale del Bargello, già erroneamente ascritto ad Andrea di Cione Orcagna, era, *ab antiquo,* nel convento di Santa Maria Novella, da dove fu rubato nel novembre 1862 per essere poi fortunatamente ricuperato nel 1867.

E può bastare ad esuberanza tale singolare coincidenza a rassicurare anche i più cauti ad attribuire definitivamente a Baldassare degli Embriachi, e non già all'Orcagna, un'opera d'arte che, benchè di modeste proporzioni, acquista singolar pregio e valore dal raffronto e dalla correlazione evidente che ha col grandioso trittico della Certosa pavese, cimelio prezioso ed importantissimo, insieme ai due cofani, dell'arte fiorentina dell'ultimo decennio del XIV secolo, e titolo di gloria imperituro per lo scultore Baldassare degli Embriachi.

Di lui l'Italia nostra possiede il capolavoro suo nel grande trittico della Certosa pavese, cui venne recentemente ad aggiungersi, con molto fondamento, l'altro trittico minore del Museo del Bargello, testè descritto, ma ulteriori indagini e studi di raffronto estenderanno certo il campo d'azione di questo valente artista della fine del secolo XIV, e già possiamo arguire siano ad esso per l'appunto ascrivibili due opere d'arte analoghe di qualche importanza che si rinvengono nel R. Museo di Berlino e in quello del Louvre a Parigi.

Ora, il trittico berlinese, acquistato per conto di quel Museo a Bruxelles l'anno 1857, già viene designato come opera evidente di maestro italiano del XIV secolo nel Catalogo figurato (Bildwerke der Kristlichen Epoche) che pubblicarono recentemente di quel Museo W. Bode e Hugo von Tschudi.

Sotto il n. 548 a pag. 143 di detto Catalogo il trittico vi è brevemente descritto, e raffigura esso: nella parte centrale superiore, la Crocifissione nel modo press'a poco identico del trittico del Bargello; nei due spazi triangolari dei lati, l'Annunciazione a sinistra e l'ingresso di Gesù in Gerusalemme a destra; nella parte inferiore poi vediamo la Vergine fra San Giacomo Maggiore e San Giovanni da un lato e gli apostoli Pietro e Paolo dall'altro, nello scomparto di mezzo, e i santi Francesco e Bartolomeo, e Stefano ed Antonio negli scomparti di destra e di sinistra.

Quanto al trittico più importante e grandioso del Louvre, esso fu sempre considerato come opera italiana che si collega sotto molti rispetti a quello della Certosa di Pavia,[1] cosicchè riesce facile pronunciare il nome dell'autore suo in Baldassare degli Embriachi.

Offre esso in vista nello scomparto di mezzo le principali scene della vita, passione e morte del Redentore, e nei due scomparti laterali scene diverse della vita di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista. Fu questo prezioso lavoro ordinato dapprima, e donato poscia all'Abbazia di Poissy nel XV secolo, dal Duca di Berry, che fu il più insigne dei mecenati e amatori d'arti francesi del periodo che precedette il Rinascimento.

Tanto per esso quanto pel trittico berlinese, le caratteristiche del lavoro dell'avorio e dei contrassegni speciali al fiorentino Baldassare degli Embriachi vi si manifestano evidentissime, cosicchè ad esso per l'appunto vanno ascritte anche entrambe tali opere d'arte, come puossi vedere pel trittico del Louvre dall'unita riproduzione di una fotografia all'uopo cortesemente inviataci dal chiarissimo signor Eugenio Müntz.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

[1] Veggasi lo studio di H. DE CHAMPEAUX nella *Gazette des Beaux Arts,* 1888, vol. II, pag. 409.

LA SCULTURA ORNAMENTALE ROMANA

NEI BASSI TEMPI



DUE punti culminanti ebbe l'arte in Roma: uno nei tempi antichi sotto Augusto, l'altro nei tempi moderni sotto Leone X, entrambi preceduti da lunga preparazione e seguìti da lenta decadenza. Tuttavia, addentrandosi nella storia dell' arte romana, un fatto assai strano apparisce, di cui lo studioso non può subito rendersi conto; ed è quel profondo distacco che separa l'arte antica dalla moderna, e fa sì che il risorgimento di questa apparisca molti secoli dopo il tramontare dell'altra, quasichè in quel lungo spazio di tempo ogni vitalità si fosse spenta in Roma, ciò che è smentito dalle vicende storiche, dai fatti occorsi e dai monumenti superstiti.

E dove vive un popolo che ha sentimento artistico, l'arte non muore, nè può scomparire; essa si modifica, si trasforma, si adatta al gusto delle nuove generazioni di cui rimane viva e perenne manifestazione; si corrompe, s'imbarbarisce, ma scomparire affatto non può, ed i grandiosi mosaici delle basiliche cristiane e qualche raro affresco ci rappresentano infatti la storia della pittura romana nei bassi tempi; ma la scultura, e massime la scultura ornamentale, ci è ignota. Perchè?

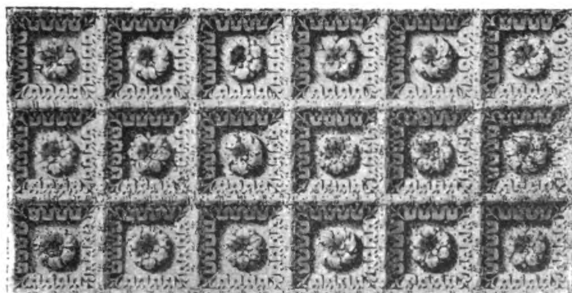
Eppure non mancano edifizi di quest'epoca; si può anzi asserire che Roma ne è ricca, perchè grande fu l'attività spiegata dai pontefici dell'età di mezzo (massime se romani), nell'erigere, ampliare o restaurare edifici sacri. Ma secoli di tenebre e di barbarie si frammettono fra l'arte antica e la moderna, ed impediscono di scorgere quella lenta trasformazione che dovette operarsi nei secoli di decadenza allo sfasciarsi degli ordinamenti civili, quando uno dopo l'altro scomparivano i miti del paganesimo, cedendo il posto ai simboli cristiani; quando alla forza materiale (così brutalmente espressa nel mosaico dei gladiatori) si sostituisce quella morale che gl'ingenui pittori delle catacombe si sforzano di esprimere; quando ai godimenti epicurei succede il più severo ascetismo, alla spensieratezza pagana le paurose profezie del millennio che annunziavano prossima e sicura la fine del mondo.

Tutto quel rimescolio di elementi vecchi e nuovi che si agitavano nella putredine dell'antica civiltà corrotta e morente, che si raggruppavano e prendevano nuove forme artistiche per risorgere a vita nuova, prima ancora che l'alba del rinascimento spuntasse all'orizzonte; tutto quel movimento artistico che si produsse in questo centro della civiltà e del cristianesimo nei bassi tempi, è ignoto.

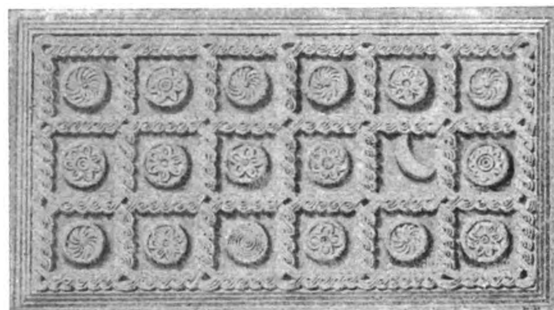
E non si tratta di poco, badate bene: *dieci secoli* correvano fra il tramonto dell'arte antica ed il risorgere della moderna; e se gli studi del sommo dei moderni archeologi, che

la morte da poco tempo ci ha rapito, diradarono le nebbie che avvolgevano l'arte cristiana dei primi secoli; se gli studi del Promis, del Boito e d'altri insigni apportarono viva luce sulle opere dei marmorari romani dei secoli XII e XIII, è forza riconoscere però che una lacuna ben grande esiste ancora.

Donde proviene ciò? Dalla mancanza d'opere d'arte di quei tempi, oppure dalla deficienza di studi e ricerche intorno ad esse? Quale ne sia la causa lo vedremo più innanzi:



Soffitto classico
poi parapetto in Sant'Agnese fuori le mura



Soffitto del IX secolo
in Santa Maria in Trastevere

mi sia lecito far notare intanto che i lavori dei sopracitati marmorari, dopo gli accurati studi eseguiti, non vanno più confusi coi bisantini lavori, ma si distinguono per i nomi di quegli artisti che firmando *magister romanus fecit,* diedero a conoscere l'origine locale dell'arte loro ed il pregio in cui essi erano tenuti.

Il chiostro di San Paolo di Pietro marmoraro, quello di San Giovanni in Laterano del Vassalletto, il coro di San Lorenzo fuori le mura, le tombe dei Savelli all'Aracoeli, la facciata del duomo di Civita Castellana, e cento altri capolavori dei Cosmati, ci offrono splendidi esempi di quell'arte gentile che tanta grazia di classiche forme rivela, e pur tanto differisce dall'arte antica.

Si distinguono i citati lavori per eleganza di forma e finezza di ornati scolpiti con poco rilievo e minutamente intagliati quasi alla maniera bisantina; vanno adorni di grandi tondi di porfido o di granito e fasce di mosaico a piccoli pezzi triangolari, quadrangolari od esagonali di porfido verde e rosso e di giallo antico, riuniti in ingegnose combinazioni geometriche; nelle parti verticali i mosaici sono assai più minuti, e composti quasi sempre con smalti colorati e cubetti di vetro dorato.

La ben calcolata combinazione dei colori robusti ma di tono basso, ed il luccichio degli smalti in contrasto con la trasparenza dei vecchi marmi della tinta di avorio, dànno un gran brio a codesti lavori ed un'impronta tutta loro speciale che li distingue da quelli prodotti in altre regioni.

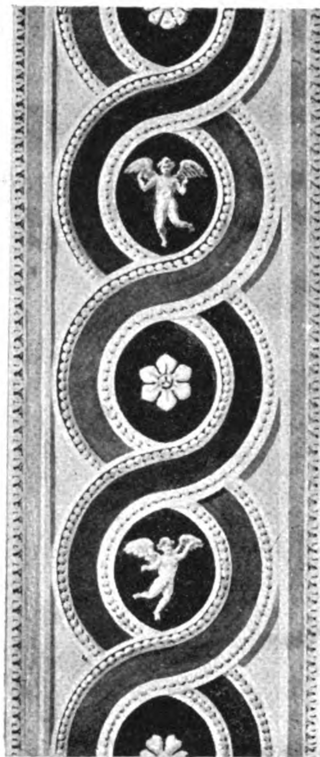
La scuola dei marmorari romani fa da sè; essa ha le sue forme architettoniche, i suoi motivi ornamentali, i suoi metodi, la sua tecnica e perfino i suoi marmi prediletti! L'arte ogivale appena appena la sfiora: ad altra arte più robusta e potente essa tien fiso lo sguardo, altro sangue più nobile essa sente scorrere nelle sue vene!

Noi conosciamo i nomi di quegli artisti che per due secoli si trasmisero le tradizioni e la pratica dell'arte, ma non sappiamo dove ebbe origine la loro scuola, nè sappiamo chi furono i loro maestri.

Forse frugando nei vecchi edifizi anteriori ai Cosmati, si troverebbero gli indizi di un'arte locale che precedette quella dei summentovati artisti; ma tali ricerche, lunghe e pazienti negli altri centri artistici, sono in Roma così difficoltose da scoraggiare gl'ingegni più forti e le volontà più tenaci.

Imperocchè gli edifizi romani dei bassi tempi non presentano mai quei caratteri spiccati che hanno per solito i monumenti ideati e costruiti di getto in una data epoca, con mate-

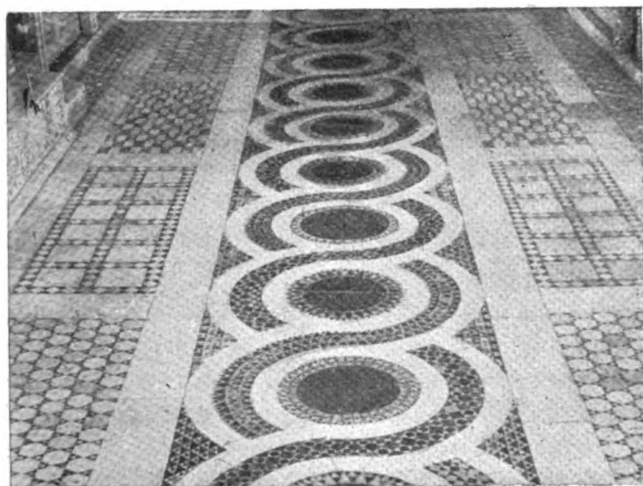
riali grezzi di cava le cui singole parti, lavorate contemporaneamente, recano tutte l'impronta ben definita di un determinato stile; essi sono, nella generalità dei casi, edifizi fabbricati con materiali provenienti da altri più antichi monumenti, che ti presentano un'accozzaglia di basi, colonne, capitelli, stipiti, fregi, ecc., di differenti epoche e stile, di diverso ordine, di varia misura.


Decorazione classica a fascie intrecciate nei sepolcri della via Latina.

Questo genere di costruzione, con parola assai appropriata, fu detta *architettura frammentaria,* cioè formata con frammenti architettonici preesistenti. (Nè tal gusto, che ad alcuni potrà sembrare barbaro, è cessato ancora del tutto oggigiorno, come lo provano il monumento Rosa al Verano ed il piedistallo della statua di Cola di Rienzo a' piedi del Campidoglio, con antichi frammenti composti, ed altro bellissimo monumento sepolcrale che il pittore Attilio Simonetti sta ultimando nel suo studio).

I costruttori romani di quell'epoca non avevan bisogno di far venire da lontane regioni pietre e marmi da scolpire, perchè dentro la città stessa i ruderi dell'epoca imperiale presentavano cumuli enormi di materiali utilizzabili. Con poca fatica e presso il luogo dove si voleva innalzare il nuovo fabbricato (qualche volta sul sito stesso) si aprivano cave maravigliose, da dove i marmi uscivan fuori già lavorati, le colonne tornite e lucide, i capitelli ed i fregi stupendamente intagliati, le lastre di marmo levigate, i mattoni già cotti, le tegole ed i canali pronti per essere ricollocati sulla copertura degli edifizi; in tanta copia di materiali non v'era che l'imbarazzo della scelta e la difficoltà di adattare cose di diverso ordine e misura in uno stesso edificio; ma su questo punto gli artisti si mostrarono di molto facile contentatura e non badavano tanto pel sottile, impiegando nello stesso intercolonnio colonne di marmi diversi liscie o scanalate e non sempre di eguale diametro, sormontate da capitelli d'ogni sorta.

Data questa condizione di cose, è facile comprendere come nessuna impronta dovevan lasciare quei costruttori nelle parti *organiche* dei loro edifizi, perchè tutte formate con materiale raccogliticcio; ma allorquando, completato il fabbricato nella parte *costruttiva,* si poneva mano alle opere *decorative* e di *finimento* (che dovevano di necessità crearsi sul posto), allora la perizia, l'ingegno, la valentia degli artisti ebbe largo campo da esercitarsi, ed allora soltanto appariva lo stile proprio dell'epoca a dare l'intonazione a tutto l'edificio, che assurgeva così a monumento d'arte.


Pavimento a fascie intrecciate del sec. XII in San Clemente

Pavimenti, altari, cibori, recinti marmorei, sepolcri, decorazioni murali, lacunari di soffitti, chiusure di porte e finestre, pitture, mosaici, ecc., queste furono le opere in cui gli artisti dei bassi tempi dettero prova della loro maestria.

Ma accadde in seguito che per la smania di rinnovare la decorazione dei vecchi edifizi, o per la necessità di urgenti riparazioni; o, peggio ancora, per la totale riedificazione degli

edifici stessi, la distruzione di tali cose si operasse man mano; ed oggi, se si eccettuano i grandi mosaici istoriati delle basiliche, qualche raro vestigio di affresco, le porte intagliate di Santa Sabina ed i recinti marmorei di San Clemente, si può affermare che tutto fu distrutto. Ho potuto accertarmi come l'opera di distruzione incominci fin dal tempo dei *Cosmati* nel secolo XII, ed essa segua spietata per tutto il Rinascimento, nè qui si ferma ancora: sopravvengono gli artisti barocchi, e quanto rimane è barbaramente scalpellato o ricoperto con goffe decorazioni in istucco. Si cercava, come dice il Vasari, *di fare scomparire qualsiasi traccia di vecchiume;* ed ecco perchè le tenebre più fitte avvolgono ancora tanti secoli d'arte, e ben poco si conosce di quanto il genio latino produsse nell'età di mezzo.

***

Ma se tutto fu distrutto, non tutto scomparve: qualche frammento qua e là si ritrova pei cortili, pei pavimenti, per gli angoli delle vecchie chiese, o torna in luce in occasione di qualche restauro o di qualche scavo.

Uno studio molto interessante sull'architettura in Italia dal VI al X secolo, pubblicato dal prof. Raffaele Cataneo, ha illustrato parecchie di tali sculture ornamentali, e quantunque fatto con molta fretta, esso è commendevole per il metodo che viene ivi indicato per intraprendere tali studi; metodo sperimentale basato sopra i dati forniti dai monumenti stessi; unica guida sicura che di rado fallisce.



Pluteo del sec. V utilizzato per tomba medioevale

Rovistando nei vecchi edifizi di Roma e internandomi nei loro più remoti recessi, salendo sulle polverose soffitte, o discendendo negli oscuri ed umidi sotterranei, cercando sempre con ardore infaticabile quegli avanzi dispersi e dimenticati, ho potuto radunare un materiale copioso col quale si può ricostruire la storia dell'arte ornamentale romana nei bassi tempi e seguirne passo passo il successivo suo svolgimento.

In queste ricerche un fatto importante mi ha colpito, ed è questo: che le pietre di un edifizio *che non sia stato mai abbandonato,* rimangono sempre sul luogo, per quante trasformazioni o ricostruzioni questo abbia subìte.

Dalla villa patrizia la lapide pagana discende nella sottoposta catacomba, e sul rovescio di essa s'incide l'iscrizione cristiana: passano i secoli, la casa è distrutta, la catacomba spogliata dalle ossa dei santi, e sopra di essa s'innalza una modesta chiesuola: nel pavimento di questa, tra le fascie di marmo, si ritrova ancora quella lapide. Così la colonna del peristilio diventa successivamente sostegno del baldacchino, cereo pasquale e piede dell'acquasantiera. Il paliotto d'altare diventa predella, poi scalino, poi soglia di porta nello stesso edificio, e via di seguito.

Ma ciò si spiega col fatto che il territorio romano è privo di *cave naturali* di marmo; le pietre che in esso si trovano sono d'infima qualità e non adatte per lavori delicati, e che richiedono una certa finitezza: a forza di estrarre marmi dai cumuli delle rovine pagane e dai ruderi dei vecchi edifizi, la materia venne un giorno a mancare, quelle *cave artificiali* si trovarono esauste; come fare? L'ingegno degli artisti romani non si sgomenta; se manca la materia prima e se mancano i mezzi per procurarsela, si utilizzano i marmi dei loculi delle catacombe, i rivestimenti marmorei delle vecchie basiliche, i plutei dei bassi tempi, e la stessa materia prende nuove forme, nuovi ornamenti, nuova impronta di stile.

Tenendo conto di questo fatto si può dunque asserire che molto di quanto si credeva perduto esiste ancora, ma rimane celato; e se si potessero voltare i vecchi marmi rilavorati in epoca a noi più vicina, un numero incredibile di opere d'arte, sconosciute a tutti, tor-

nerebbero in luce. Io stesso ebbi a farne più volte esperimento in San Cosimato, in Santo Stefano del Cacco ed in Santa Sabina, dai quali monumenti esumai lavori importanti di cui terrò parola in appresso, che accrebbero il patrimonio artistico della città nostra; e colgo l'occasione per ringraziare S. E. il ministro della pubblica istruzione, prof. Guido Baccelli, la Direzione dei monumenti e tutte le persone cortesi che mi furono larghe di aiuti, di consigli, di suggerimenti e di indicazioni preziose.

***

Raccolto tutto il materiale esistente, era necessario completarlo nelle parti frammentate (per quanto era possibile di fare con sufficiente esattezza) seguendo lo scomparto geometrico od il motivo ornamentale scolpitovi, ricostruendo così dal frammento l'oggetto nella sua forma primitiva; studio lungo e minuzioso, ma pieno di gradite sorprese, le quali compensarono ad usura la fatica impiegatavi. Non rimaneva quindi altro da fare che classificare per ordine cronologico tutti i vari pezzi, tenendo sempre raggruppati quelli di una medesima provenienza. Ma, pur troppo, in questa vasta congerie di frammenti pochissimi sono quelli che hanno iscrizioni che possano precisarne la data; e quindi riusciva assai difficile, come si può comprendere, stabilirne con esattezza la classificazione.

Ed ecco come mi regolai:

Incominciando da quelli muniti d'iscrizioni (e che perciò non ammettono dubbio alcuno intorno all'epoca cui appartengono), ne formai un primo elenco che qui riporto per chiarezza:

Secolo	Oggetto	Data
IV	Rostri nell'arco trionfale	Costantino (332)
V	Porta in bronzo nel Battisterio di San Giovanni . . .	Ilario (461-67)
VI	Frammenti d'altare in San Clemente	Ormisda (514-23)
»	Schola Cantorum di San Clemente	Giovanni II (532-35)
»	Ponte di Narsete	Narsete (563)
VII	. . . .	. . . .
VIII	Frammenti Iconastasis in Santa Maria in Cosmedin . .	Adriano I (772-95)
»	Archetto	Leone III (795-16)
IX	Cappella di San Zenone	Pasquale I (817-24)
»	Frammenti in Santa Sabina	Eugenio II (824-27)
»	Frammenti in Santa Maria di Castel Sant'Elia . . .	Gregorio IV (827-44)
»	Arco cuspidato nel Chiostro Lateranense	Leone IV (847-55)
»	Frammento della Badia delle tre Fontane	Nicolò I (858-67)
X	Margella di pozzo, San Giovanni a Porta Latina . . .	Epigrafia del secolo x
XI	Traforo di finestra in San Lorenzo fuori le mura. . .	Giovanni XIX (1003-09)
»	Frammento d'archetto a Villa Borghese	Epigrafia del secolo xi
»	Porta in Santa Maria in Cosmedin	Epigrafia fine secolo xi.

Sulla guida di questi capisaldi formai un secondo elenco di quegli oggetti che per il luogo di origine bene accertato, per le memorie storiche del monumento in cui furono rinvenuti, per lo stile, per la tecnica della scultura e, sopratutto, per l'identità dei motivi ornamentali, potevo con sicurezza raggrupparli attorno ad uno dei surriferiti. Così, a mo' di esempio, esistono nella basilica di Santo Stefano, sulla via Latina, frammenti di rozze sculture ornamentali con nodi assai simili a quelli dell'arco di Leone III; a questo pontefice devesi la ricostruzione e l'ampliamento di quell'edificio, è probabile quindi che i frammenti ivi esistenti siano proprio di quell'epoca, non potendo essi appartenere ad epoca più tarda, perchè troppo rozzi e scorretti, nè ad epoca anteriore per la diversità dello stile.

Venne poi una terza serie di frammenti i quali, sia per il luogo di origine accertato che ne indicava l'epoca, sia per i caratteri non più identici ai precedenti, ma alquanto

dissimili da quelli, dovevan intercalarsi fra gli uni e gli altri, formando alla lor volta nuovi capisaldi intermedi, accrescendo la serie cronologica.

Rimasero per ultimo quelli d'ignota provenienza od appartenenti ad edifizi di cui non si hanno memorie certe, o stanno depositati nei musei senza alcuna indicazione; ma per questi il confronto coi molti già classificati fu sufficiente ad indicare il posto che loro competeva, completando così la classificazione progettata.

Riguardo ai frammenti trovati in un edifizio o attorno ad esso, tenni conto non solo dei caratteri artistici, ma delle dimensioni in superficie ed in grossezza, della natura delle sagome e d'ogni altro indizio che valesse a farli raggruppare quali avanzi di un tutto scomposto nelle singole parti disperse poi; cosa questa della massima importanza per lo studio delle ricomposizioni, non sempre osservata dal Fleury, dal Cattaneo e da altri.

Gli oggetti di provenienza certa e di epoca presunta sono numerosissimi, e per non stancare la pazienza del lettore darò un elenco in fine degli edifici ove ebbi a rinvenirne. Con questo metodo fu possibile, come si può comprendere, classificare un numero grandissimo di sculture con sufficiente esattezza.

Ho spiegato il metodo da me adottato per la classificazione, mi fu facilitato il cómpito per mezzo di spolveri eseguiti sugli originali, con i quali ebbi non solo il disegno dell'oggetto, ma anche la sua dimensione precisa, e come questi furono raggruppati nell'ordine cronologico sopradescritto apparvero immediatamente i caratteri diversi di stile che un secolo dall'altro distinguono. Si vide chiaro il passaggio dall'arte classica alla cristiana nel IV e V secolo, il declinare di essa nel VII secolo e quindi il nuovo stile ricco e scorretto della fine del secolo VIII sorgere a miglior forma e disegno nel secolo IX, per decadere nel X e risorgere nel secolo seguente con maggiore slancio, schiudendo la via ai marmorei romani del secolo XII.

Non ho ancora spigolato dappertutto e la messe è stata abbondantissima, maggiore assai di quanto io stesso avrei potuto sperare, e l'elenco di edifizi che si riporta in fine, nei quali esistono in numero più o men grande di questi frammenti, può darne un'idea.

Ma ciò che più mi ha meravigliato in queste ricerche si è il grande sperpero fatto di sculture ornamentali che, se non altro, per la storia dell'arte meritavano di essere conservate; par che un odio feroce le abbia perseguitate di generazione in generazione, sino a farne scomparire ogni traccia visibile, così da far credere che l'arte per vari secoli nulla più avesse prodotto in Roma. Per citare un esempio, dirò dell'iconostasis di Adriano I rinvenuta in Santa Maria in Cosmedin. Avendo il Ministero della pubblica istruzione affidato all'*Associazione artistica fra i cultori di architettura in Roma* lo studio del restauro di questo edifizio importante, l'Associazione a cui mi onoro di appartenere, prima d'intraprendere a caso un progetto di restauro, volle studiare minutamente tutto l'organismo e le singole parti del monumento e dei vari edifizi di differenti epoche che si trovano in esso incorporati, come anche tutte le fasi per le quali passò la Chiesa dall'ottavo secolo per giungere sino a noi nello stato presente.

Furono scalcinati i muri, tolte le finte volte a cameracanna, alzate le lastre marmoree del pavimento, e scoperte importantissime avvenivano quasi ogni giorno, la storia dell'edifizio appariva maravigliosamente scritta sulle sue pareti.

Una parte di detta iconostasis (lo zoccolo) fu trovata murata nell'alto della navata sinistra, un pilastrino e parte della cimasa giacevano dimenticati in un angolo del cortile, un pluteo era murato dentro l'ambone cosmatesco ed un altro giaceva capovolto nel pavimento. Una colonna era stata utilizzata nelle arcatine del campanile e parte della sua compagna fu adoperata a guisa di mensola per l'appoggio d'una incavallatura del tetto; nella parete del portico stava murata l'iscrizione dell'architrave, ed il paliotto dell'altare fu trovato rovesciato nel pavimento, la predella di questo era stata impiegata per corrimano dell'ambone cosmatesco.

Nulla di tutto questo era visibile, ed ora abbiamo invece tutti gli elementi per ricomporre, con sufficiente esattezza, la detta iconostasis; e così dicasi di cento altri lavori. Non voglio dilungarmi maggiormente per non tediare il lettore, e passo senz'altro a descrivere, secolo per secolo, le sculture ornamentali dei bassi tempi.

Secolo IV.

La decadenza dell'arte pagana, che sul cadere del primo secolo già si avverte nei sontuosi ornamenti della casa di Domiziano al Palatino e del Foro di Nerva, viene per un po' di tempo ritardata dallo stile grecizzante del secolo successivo: per cent'anni la venustà greca si unisce alla maestà romana creando opere della più alta magnificenza; negli edifizi innalzati successivamente da *Traiano,* nel suo Foro e nelle sue Terme; da *Adriano,* nella sua villa Tiburtina, nel tempio di Venere e Roma e nel suo grandioso mausoleo; da *Marco Aurelio,* nel tempio di Nettuno, nella colonna Coclide e negli ornamenti dell'Arco trionfale esistenti al palazzo Fiano; da *Antonino Pio,* nel tempio a lui dedicato ed a sua moglie Faustina; in tutti codesti edifizi noi troviamo motivi ornamentali greci romanamente scolpiti con robustezza di forme e tondeggiar di piani, con quella sapiente modellatura che agli effetti potenti arriva, pur badando al dettaglio dei contorni e alla fine eleganza della linea.

Ma verso il cadere del secolo II cessa l'influenza greca e la decadenza riappare negli edifizi innalzati sotto Settimio Severo e Caracalla, decadenza che sempre più si accentua sugli ultimi del III secolo.

La scultura ornamentale in quest'ultimo periodo ha assunto un fare gonfio, pesante, cui l'abbondanza delle sviolinature pretende di aggiungere grazia ed eleganza, non ottenendo invece che un teatrale effetto di straordinaria ricchezza, ma di cui presto l'occhio si stanca per poco che si fermi al dettaglio eccessivamente trascurato, ridotto ad una cifra di maniera; sui primordi del quarto secolo l'arte pagana muore, e gli edifizi eretti in quel tempo palesano gli ultimi aneliti di essa. La basilica di Massenzio, superba mole, esempio di ardita e grandiosa costruzione, ha ornati goffi e scorretti di languida e trascurata esecuzione. Che più: l'arco trionfale di Costantino e la basilica di San Lorenzo fuori le mura ci offrono i primi saggi di edifizi costruiti con le spoglie d'altri, esempio deplorevole di quell'architettura frammentaria che per dieci secoli regnò sovrana in Roma, disperazione e tormento di tutti gli archeologi.

Tuttavia, in alcune singole parti di questi appariscono nuovi elementi, i quali sviluppandosi man mano e posti a contatto coi germi di un'arte nuova che i primi cristiani avevano deposti nelle profonde viscere della terra, dovevan poi svolgersi in quella pianta maravigliosa dai cento grappoli che fu l'arte cristiana.

Col trionfo della Chiesa l'arte cristiana aperse sublime il volo ad alti concetti, a forme eleganti e pure nelle grandiose basiliche costantiniane, le quali crearono il tipo latino della chiesa basilicale, ed ebbero influenza grandissima su tutti gli edifizi cristiani dei primi secoli.

Immaginiamo per un momento ancora intatte quelle splendide costruzioni innalzate al culto nel tempo in cui, cessate le persecuzioni, la Chiesa usciva trionfante dagli oscuri recessi delle catacombe, portando seco un sentimento più puro, più delicato, un ideale più sublime nell'arte; e gli artisti romani dovettero acuire l'ingegno e sfoggiare tutta l'abilità loro per trovare nuove forme, nuovi motivi, e far sì che i templi cristiani riuscissero degni di Roma e della cristianità. E tali infatti riuscirono essi da destare l'invidia dei pagani, che vedevano i loro templi di gran lunga superati per grandezza, per ricchezza, per sublime magnificenza. Le grandi basiliche di San Pietro, di San Paolo e di San Giovanni, quelle minori di San Lorenzo, di Sant'Agnese, di Santa Croce, di Sant'Andrea, ecc., le chiese private o così detti titoli, che venivano ampliandosi alla lor volta prendendo la forma di veri templi, come ad esempio i titoli di Clemente, di Equizio,

di Calisto, di Prassede, di Pudenziana, ecc., i mausolei di Sant'Elena e di Santa Costanza, ecc. In una parola, i numerosi monumenti sorti in quest'epoca ne fanno ampia testimonianza, ed è forza ammettere quindi che essi avranno esercitato una grande influenza su tutte la arti, non soltanto fra le vicine popolazioni del Lazio, ma eziandio sulle genti



Le tranzenne della tribuna dei Rostri dell'Arco di Costantino (secolo IV)

d'ogni razza che qui accorrevano in frequenti e numerosi pellegrinaggi. Quando Costantino trasferì la sede dell'impero in Bisanzio, condusse seco i più abili artefici che lavorarono febbrilmente a trasformare ed ampliare quella città, rendendola in breve simile a Roma; e l'arte costantiniana, trapiantata nell'estremo lembo d'Europa di fronte alle rive occidentali dell'Asia, andò man mano trasformandosi, e divenne poi, per opera di greci artefici, vera arte bizantina.

Ma non così in Roma, ove l'arte per tutto il IV e V secolo mantenne le pure forme latine ed anche nei secoli appresso, quando Bisanzio riverbera la sua luce sul mondo, Roma ne è appena sfiorata da un pallido riflesso, come sarà dimostrato a suo luogo.

Molti confondono l'arte costantiniana con la bizantina, anzi vanno più oltre chiamando bizantine opere d'arte create qui in Roma prima che la sede dell'impero fosse trasferita in Bisanzio!

Parmi quindi necessario uno studio accurato dei monumenti romani del tempo di Costantino, perchè in essi troveremo i primi indizi di quel nuovo stile latino che va gradatamente svolgendosi, liberandosi dalle vecchie forme dell'arte pagana, epurandosi man mano da quanto di goffo e di ammanierato la decadenza era venuta affastellando nelle opere d'arte.



Mostre dell'arco di Costantino

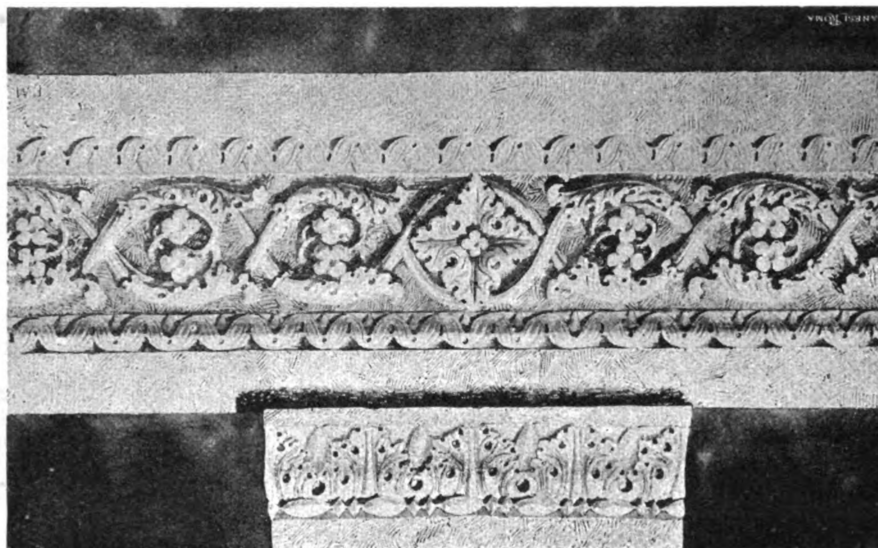
Disgraziatamente molti degli edifizi costantiniani più importanti sono completamente scomparsi per dar luogo ad altri non meno grandiosi, ma di stile diverso. Le successive aggiunte e modificazioni apportate a quelli superstiti poco lasciarono intatto; tuttavia qualche preziosa reliquia possiamo ancora mostrare e qualche avanzo raccogliere qua e là, tanto da fissare la nota caratteristica che distingue lo stile costantiniano o neo-latino.

Ed incominceremo da due edifizi civili: l'arco di Costantino e la basilica di Massenzio.

L'anno 332 il Senato ed il popolo romano, per commemorare la vittoria di Costantino contro Massenzio, innalzarono quest'arco trionfale con grande ingegno composto, servendosi di parti tolte ad altri edifizi. Tralasciando di parlare delle sculture (che ciò ci trascinerebbe in altro campo assai più vasto), osserveremo nelle parti ornamentali di questo edificio tre stili diversi: vi sono le parti raccoglitícce di stile classico; vi sono le parti imitative che si dovettero aggiungere ed accompagnare a quelle; e, finalmente, vi sono le parti create nell'erezione dell'arco, ed in queste noi troviamo qualche cosa che si discosta già dall'arte pagana: e sono gl'intagli delle gole dei grandi archivolti, uno a foglie acuminate e l'altro con ornato arieggiante una serie di doppie arcatine; osservasi pure la gola dei piedistalli il cui profilo sgarbato presenta però una nota caratteristica.

Nei bassorilievi scolpiti al tempo di Costantino sonovi pure dettagli degni di nota; cito il più interessante, che trovasi nella rappresentazione del Foro Romano con la tribuna degli oratori denominata Rostra Vetera, il cui parapetto ha una tranzenna che da lontano poco si distingue, ma da un calco in gesso ho potuto vedere che essa è forata a rombi, tipo che già si discosta dalle tranzenne classiche del Palatino, lo scultore che ebbe cura di rappresentare anche le minuzie (perfino le borchiette sui listelli), non tralasciò un particolare curioso, cioè una fasciatura in metallo che corre a metà altezza e tutte collega le varie parti del parapetto. E plutei scolpiti a rombi ho rinvenuti nelle catacombe, ed uno bellissimo intatto vedesi murato sulla parete posteriore della basilica di Santa Croce, forse avanzo della prima costruzione di codesto edifizio.

La basilica di Massenzio presso il Foro è un edifizio pagano della più grande arditezza di costruzione; vuolsi incominciata e costruita da esso, ma inaugurata da Costantino; nel



Ornati della basilica di Costantino

lato meridionale fu aperto un nuovo ingresso ornato con magnifiche colonne di porfido, cui faceva riscontro, dalla parte opposta, una grandiosa abside riccamente decorata. Questa nuova disposizione diede all'edifizio la pianta di una croce greca, e si dice che Bramante e Michelangelo ivi si ispirassero per la ricostruzione di San Pietro.

Le parti ornamentali della basilica di Massenzio (come abbiamo detto più addietro) sono dell'ultima decadenza classica, quelle della parte aggiunta invece rivelano già i caratteri del nuovo stile così nelle mensole come nella trabeazione riccamente intagliata con ornamenti a rami intrecciati che qui riporto per maggiore intelligenza.

Ma i capolavori costantiniani, dove appare più evidente ancora il cambiamento di stile, sono le due magnifiche urne di porfido che si ammirano nella sala a Croce Greca del Museo Vaticano, provenienti dai due mausolei di Sant'Elena sulla via Casilina e di Santa Costanza sulla via Nomentana.

La prima, collocata a destra, è scolpita su quattro facce con figure d'alto rilievo, ed il coperchio è adorno di putti, animali e festoni; si vuole che 25 scultori vi lavorassero per 9 anni consecutivi!

L'altra, situata a sinistra, è ornata di pampini e putti che attendono alla vendemmia (soggetto frequentemente usato nel IV secolo), ed ha ornamenti alquanto duretti; ma bisogna tener conto della difficoltà del lavoro e della durezza della materia, che costrinsero l'artefice ad una tecnica speciale.

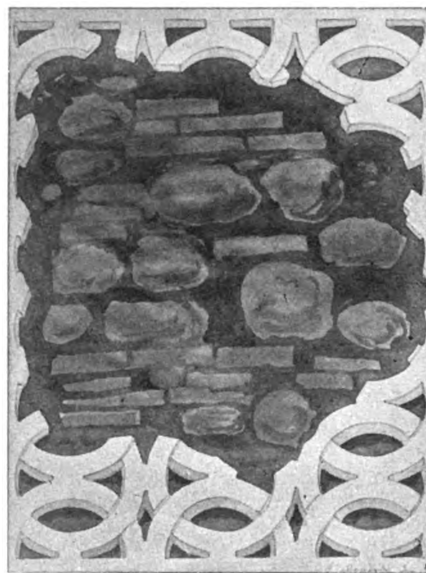
Fra l'uno e l'altro lavoro corsero circa 40 anni, eppure il cambiamento di stile vi è già così sensibile che colpisce a prima vista.



Capitello in S. Costanza (sec. IV)

E qui torna acconcio ed opportuno descrivere l'unico edifizio costantiniano pervenuto sino a noi senza alterazioni ed ancor quasi intatto; è questo il mausoleo di Santa Costanza sulla via Nomentana, in cui si custodiva uno dei sarcofagi sopradescritti. Si compone questo edifizio di una volta centrale emisferica sostenuta da 24 colonne in granito, accoppiate due a due nel senso dei raggi, e di una volta anulare che le gira intorno. Il mosaico della volta centrale è scomparso, ma se ne può vedere il disegno nell'opera del Ciampini; la volta anulare invece ha tutte le sue decorazioni musive perfettamente conservate, ed è della più grande importanza per la storia dell'arte decorativa, trovandosi in essa quegli scomparti a croci, a stelle, a circoli tangenti o concatenati, che diedero origine a quei motivi ornamentali ad intrecciature, propri dell'arte dei bassi tempi, ove ebbero larga applicazione nella scultura ornamentale, come a suo luogo verrà dimostrato.

Ma i mosaici non sono la sola attrattiva di codesto edifizio; in esso vedesi il primo esempio di archi girati sopra colonne isolate; si ammirano pure 12 bellissimi capitelli d'ordine composito, tutti eguali ed intatti, così da far ritenere che siano stati lavorati sul posto da abili scultori dell'epoca.

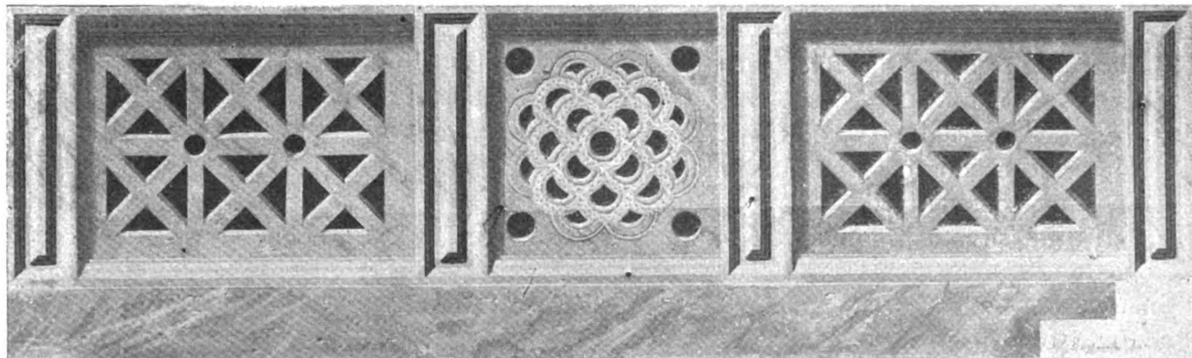


Traforo di finestra nell'oratorio di Equizio (secolo IV)

Gli altri monumenti cristiani del IV secolo cangiarono forma od aspetto; tuttavia in essi qualche avanzo della prima costruzione loro ancora si rinviene; vedesi in San Lorenzo fuori le mura un pluteo, che ha il suo compagno nel Museo Nazionale romano alle Terme, di stile identico agli ornati della basilica di Costantino.

Nell'oratorio di Equizio esistono ancora al posto i bei trafori di finestra, e quantunque assai danneggiati vi si riconosce ancora l'elegante disegno a tre fila di anelli concatenati che ne riempiva il vano.

Nello stesso edificio si conservano ancora in buono stato due delle belle tranzenne che compor dovevano il recinto del presbiterio; quella centrale è ad arcatine traforate disposte in più giri attorno ad un foro centrale a guisa di una rosa, o, meglio, di una dalia; sopra la sua superficie corre una treccetta svolgendosi e riannodandosi da un'arcatina all'altra; la seconda tranzenna è a liste crociate del tipo classico, e corrisponde in altezza e grossezza alla precitata. Mi sono creduto in dovere di ricomporre l'elegante



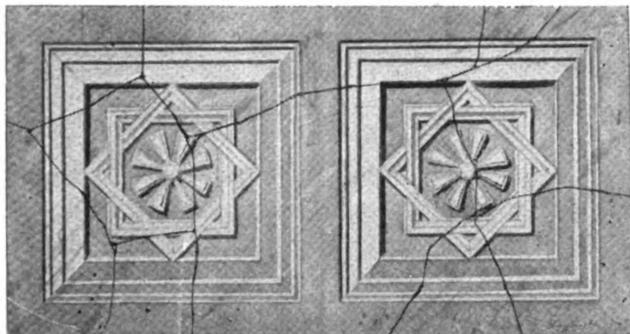
Ricostruzione di un recinto marmoreo dell'oratorio di Equizio (secolo IV)

recinto e qui riprodurlo. La chiesa di Santa Maria in Trastevere ha vari plutei a liste crociate simili a quelli del Palatino ed un frammento d'altare decorato ad arcatine, ed anche da questi frammenti ho tentato una ricostruzione.

Nella chiesa di Sant'Agnese fuori le mura, lungo lo scalone, vedesi una graziosa figura di orante fra quattro riquadri ornati ad arcatine, or sovrapposte regolarmente, or disposte a giratine.

A questa graziosa scultura fa degno riscontro la bella erma con l'effigie del buon pastore proveniente dalle catacombe dei Santi Marcellino e Pietro presso il mausoleo di Sant'Elena. Quanto siamo già lontani dalle goffe sculture dell'arco di Costantino!

Ed a quest'epoca indubbiamente debbono appartenere le famose *colonne vitinee* che, in numero di dodici, sei per parte, sorgevano sopra la confessione di San Pietro.



Pluteo stellato nelle Grotte Vaticane (secolo IV)



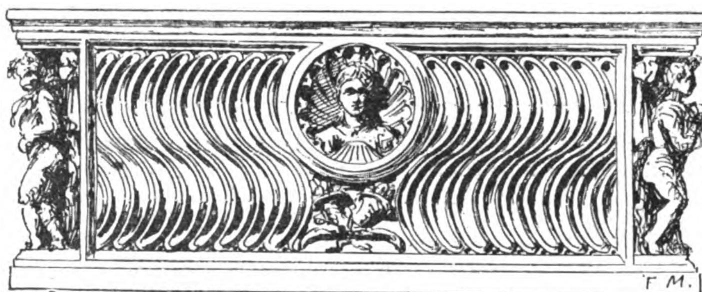
Colonne vitinee in S. Pietro (s. IV)

Sono colonne ritorte divise in quattro zone, due ornate a profonde scanalature elicoidali e due rivestite con pampini d'uva. Una tradizione vuole che esse siano state portate dal tempio di Salomone; ma il simbolo cristiano della vite e la presenza delle figure esclude in modo assoluto che possano aver appartenuto al tempio ebraico, che doveva essere di stile egizio. I marmorari romani del secolo XII si provarono a riprodurle; e due si possono vedere nella chiesa della Trinità dei Monti presso l'altar maggiore, ed altre due ricordo averle vedute in Cave presso Genazzano.

Il Bernini impiegò le suddette colonne vitinee ad ornamento di varie parti della chiesa, ma, nel costruire il baldacchino sopra la tomba di San Pietro, volle riprodurne il tipo conservatosi nella tradizione popolare; molte basiliche del IV e del V secolo ebbero il massimo altare sormontato da colonne ornate con scanalature a spire elicoidali, come ne fanno fede le colonne che vi si rinvengono così ornate, quasi sempre in numero di quattro. Nell'opera di Sarti e Settele, *Le Grotte Vaticane,* trovo un pluteo stellato, di grandi dimensioni, che gli autori asseriscono fosse situato fra i piedistalli delle su descritte colonne a riparo delle due scalette per cui si scendeva alla cripta o confessione di San



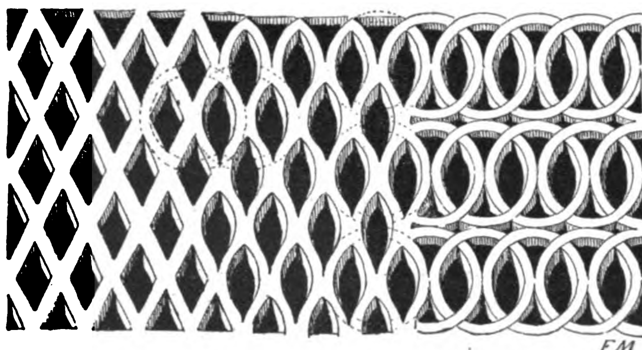
Capitello del IV sec. in piazza Pudenziana



Sarcofago baccellato del IV secolo

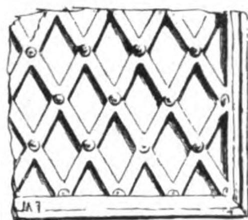
Pietro; lo stile grandioso di codesto pluteo ben s'addice all'epoca ed al luogo, ed io qui lo riporto perchè vedremo questo motivo ornamentale applicato in moltissimi lavori dei bassi tempi: esso è ornato da due stelle ad otto punte formate da due quadri intrecciati che rac-

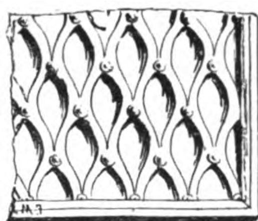
chiudono un rosone nel centro, o meglio una doppia croce. La chiesa di Santa Pudenziana va famosa pel mosaico dell'abside che il De Rossi dimostrò essere del IV secolo ed il Panvinio giudicò il più bello di tutti i mosaici che sono in Roma. La proporzione giusta e vera delle figure, la nobiltà degli atteggiamenti, la naturalezza delle pieghe, il rilievo dei corpi e lo



Tranzenne del IV secolo

sfondo prospettico del quadro sono tutti caratteri propri dell'arte romana, che nettamente la distinguono dall'arte orientale. Per noi ci basta osservare le tranzenne degli archi ivi rappresentate con fori a rombi e la croce gemmata di forma latina che rivedremo nei lavori del V e del VI secolo.

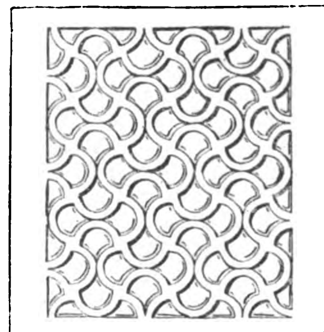


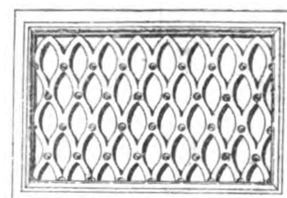


Plutei del IV secolo

La chiesa ebbe molto a soffrire dai successivi restauri e le sue colonne appariscono qua e là attraverso goffi pilastri di muro aggiunti per rinforzo; i loro 12 capitelli, di semplice ed elegante fattura, si veggono riprodotti anche in altri edifizi dell'epoca; mi parve interessante riportarne qua il tipo, togliendolo dalle colonne che decorano la porta, le quali sono ancor esse del IV secolo, avendo il fusto decorato da fine scanalature elicoidali sagomate a guscio, listello e bastoncino che termina all'imo ed al sommoscapo in un giro di arcatine oblique, fra le quali spuntano foglie aguzze.

Altri due capitelli simili a questi, ma ornati del monogramma costantiniano di Cristo, si possono vedere a San Sisto Vecchio, impiegati nel portichetto che precede la cappella di San Domenico, essi provengono dagli scavi d'Ostia.





Plutei del IV secolo

Numerosissimi nel IV secolo i sarcofagi scolpiti a baccellature ondulate simmetricamente disposte, a volte arricchiti nel centro del busto del defunto ed ai lati da leoni o da genietti.

La linea sinuosa sembra caratterizzare i lavori ornamentali dell'epoca costantiniana; essa avvolge il fusto delle colonne, orna la fronte dei sarcofagi ed apparisce sui plutei o nei trafori diversamente combinata; e perfino nelle eleganti filettature dei caratteri Damiasiani essa ancor si ritrova!

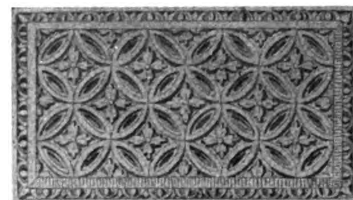
Ma dove sembra aver avuto la massima applicazione si è nei mosaici; nastri diversamente colorati si svolgono in linee serpeggianti, si rincorrono, s'intrecciano, si attorcono in mille modi, dando origine a quella decorazione tutta a nodi ed intrecci, che, applicata in seguito alla scultura ornamentale, le diede un carattere tutto speciale così diverso dall'ornato classico.

Secolo V.

Nel v secolo l'arte romana è sciolta dalla materialità delle forme pagane, e basta guardare i bei mosaici di Santa Maria Maggiore per esserne convinti.

Se dovemmo rimpiangere la distruzione dei maggiori e più sontuosi edifizi del secolo precedente, siamo largamente compensati da quelli di questo secolo, che ancora sussistono in buono stato: Santa Maria Maggiore, Santa Sabina, Santo Stefano Rotondo, San Pietro in Vincoli, Santa Balbina, la chiesa anteriore di San Lorenzo fuori le mura, il battistero di San Giovanni, ecc., ci porgono esempi numerosi e nobilissimi di quella bella architettura cristiano-latina che tanta purezza di stile ancor conserva, malgrado le posteriori aggiunte e le barocche superfetazioni.

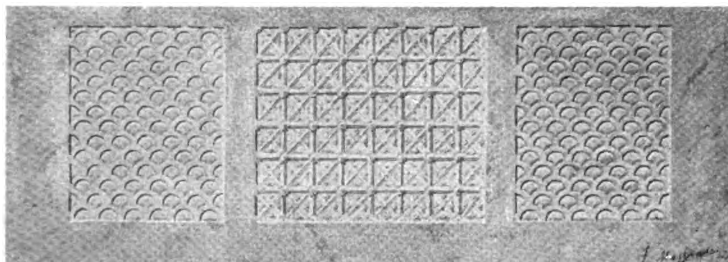




Riquadri in Santa Sabina (secolo v)

Di tutti i sopracitati edifici quello che meno ebbe a soffrire da successivi restauri è la chiesa di Santa Sabina, costruita sotto papa Celestino (422-432) a spese di un prete illirico di nome Pietro; essa venne compiuta in 8 anni, e fu consacrata da Sisto III. Nel vicino chiostro, frantumati in minutissimi pezzi, ho rinvenuto gli avanzi dei plutei che recingevano l'altare, scolpiti gli uni ad arcatine, gli altri a piccoli rombi, ma sempre a bassissimo rilievo. Nell'atrio (costruito, credesi, nell'XI secolo) veggonsi impiegate le quattro colonne scanalate a spire elicoidali che appartenevano al tabernacolo.

Ma la parte più interessante di questo nobilissimo tempio è la porta d'ingresso, che conserva ancora le antiche imposte in legno meravigliosamente intagliate a figure con fatti biblici. Il padre Berthier ne ha pubblicata recentemente una dettagliata memoria nella quale egli prova l'antichità di dette sculture rimontanti al v secolo, e basta confrontarle coi mosaici di Santa Maria Maggiore di cui rispecchiano il fare grandioso e la morbidezza del modellato per esserne convinti. Ciò che richiama la nostra attenzione sono le parti ornamentali di essa, che qui descriverò brevemente. I riquadri storiati in cui va suddivisa sono in legno cipresso, e sono contornati da una fascia a piano inclinato, da una gola intagliata e da un listello; fra un riquadro e l'altro corre un grosso cordone intagliato a tralcio di vite con grappoli d'uva di squisita fattura, che l'artista seppe rendere leggero traforandolo in tutta la sua grossezza.

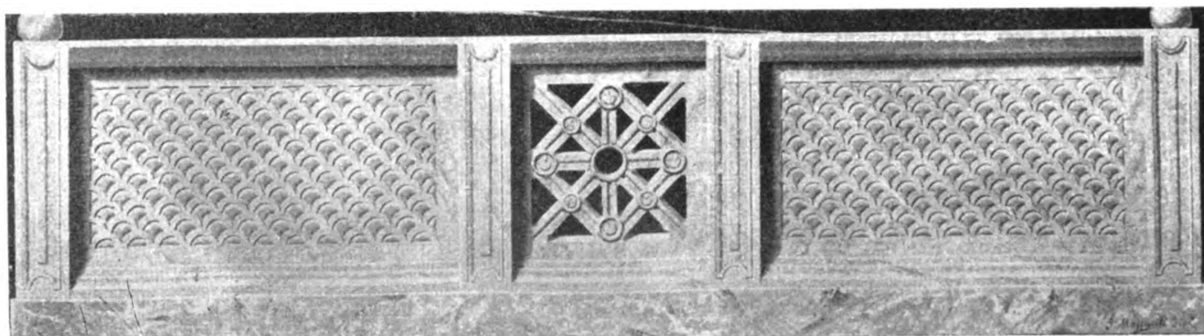


Tranzenne scolpite dietro un sarcofago del v secolo
(Museo cristiano Lateranense)

I riquadri suddetti sono scolpiti anche nella parte posteriore con iscomparti geometrici a stelle, ad ottagoni, a circoli, alcuni dei quali ricordano i mosaici della volta di Santa Costanza. Essi ci forniscono esempi di scomparti del quinto secolo assai preziosi perchè unici, credo, in Roma. Sono assai rimarchevoli anche i quattro riquadri superiori scolpiti a fogliame con i rami intrecciati a forma di nodo.

Nel Museo del Laterano veggonsi due stipiti di porta riccamente ornati con tralci di vite nascenti da un vaso, con putti che scherzano tra i fogliami cogliendo grappoli; soggetto simbolico assai comune in quest'epoca, massime sui sepolcri.

Nel centro del Museo cristiano Lateranense si ammira un bel sarcofago del quinto



Ricostruzione di un recinto marmoreo da frammenti in San Lorenzo fuori le mura (secolo v)

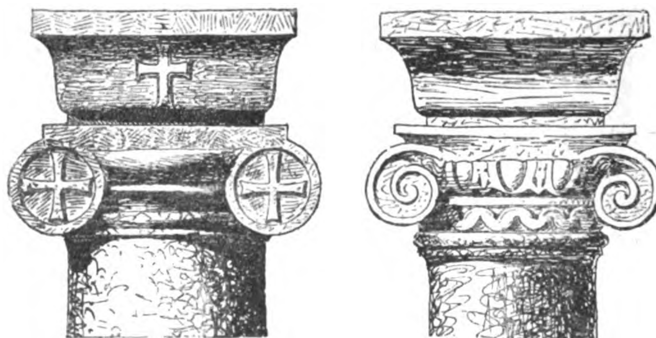
secolo sulla cui faccia posteriore sta scolpita una cancellata marmorea per noi molto interessante, perchè oltre a darci il tipo di simili opere decorative di quest'epoca, c'indica anche il modo come esse erano composte, alternando cioè motivi diversi: nel centro è una tranzenna a liste crociate, da' cui fori appariscono altrettanti fiorellini a quattro pètali, e questa, a sua volta, è fiancheggiata da altre due ad arcatine scolpite a bassissimo rilievo. Quantunque si trovino in Roma frequentemente avanzi di tali plutei nelle catacombe e nelle vecchie basiliche, però nessuno di essi trovasi in opera e quindi l'indicazione surriferita ci riesce assai preziosa per le ricostruzioni che da frammenti rinvenuti si volessero tentare.



La porta in bronzo del battesimo di San Giovanni in Laterano (sec. v)

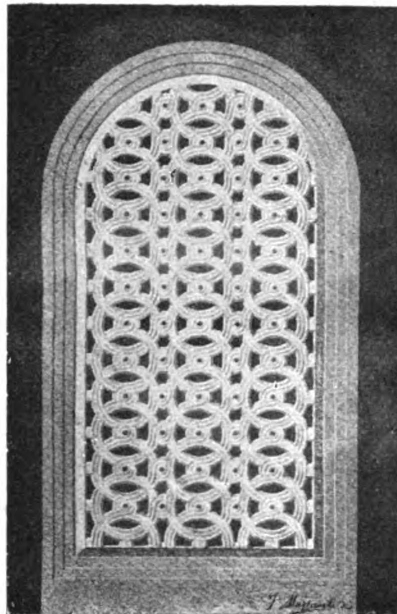
Nella basilica di San Lorenzo esistono, sparsi sul pavimento, frammenti di plutei ad arcatine scolpite a bassissimo rilievo, e nel vicino chiostro vedesi murato un traforo a liste crociate dove chiara apparisce l'intenzione dell'artista di volere rappresentata la croce raggiante entro un nimbo quadrato; lo stile di questi vari frammenti è proprio del V secolo, e potrebbero avere appartenuto alla basilica anteriore costruita da Sisto III; da questi frammenti ha tentato di ricomporre, sulla scorta dal sarcofago più sopra descritto, la cancellata marmorea qui rappresentata.

Nell'arte ornamentale la linea curva sembra aver incontrato gran favore, chè, in numero infinito, si scolpiscono i sarcofagi a baccellature ondulate, e vasi, ed are, e piedestalli cilindrici sono solcati da linee serpeggianti, e colonne striate da scanalature elicoidali che ne avvolgono il fusto dall'alto al basso con eleganti spire si rinvengono soventi nelle antiche basiliche quasi sempre in numero di quattro, e sono forse avanzi del monumentale tabernacolo che sormontava il massimo altare; e colonne così striate adornano anche la fronte dei sarcofagi istoriati suddividendola in tante arcatine racchiudenti ciascuna una statua od



Capitelli ionici pulvinati del v secolo

un gruppo. Il Cataneo ha fatto giustamente osservare che i Greci della decadenza non scanalarono mai le loro colonne, preferendo farle di marmi colorati e lucide, mentre gli artisti romani si sbizzarrirono nello studio di svariate scanalature spesso girate ad elica: ecco dunque un altro particolare che distingue l'arte costantiniana dalla bizantina.

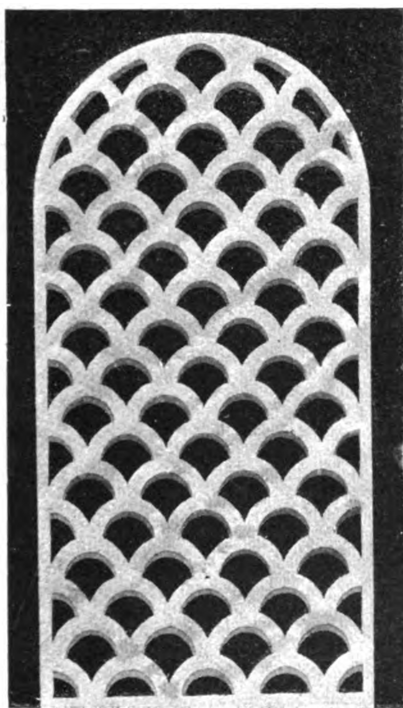


Traforo di finestra del v secolo

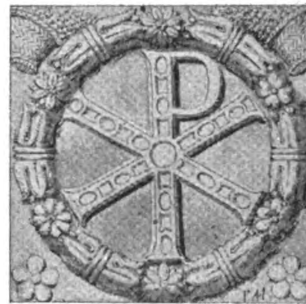
Nelle catacombe, nelle basiliche antiche e nel Museo cristiano del Laterano si vedono molti di questi sarcofagi a colonnine, ed uno di grande dimensione e riccamente ornato trovasi nella villa Celimontana.

Un capitello elegante è quello qui riprodotto da originali esistenti in vari luoghi: ve ne ha uno in Santa Cecilia, un altro in via dell'Archetto, un terzo al Museo Nazionale romano ed altri due nel Museo Lateranense. Si tratta, come si vede, di un capitello a forma di canestro pieno di fiori, sormontato da una leggera tavoletta intagliata a foglie d'acqua; è scolpito senza sviolinature e trafori, e che sia lavoro del v secolo si può desumere dal confronto col festone che adorna il sott'arco del grande mosaico di Santa Maria Maggiore, tutto a fiorellini a quattro pètali regolarmente disposti.

Il battistero di San Giovanni, ricostruito da papa Ilario, fra altre parti interessantissime conserva pure una porta in bronzo che erroneamente credesi proveniente dalle Terme di Caracalla, ma le esigue sue proporzioni basterebbero ad escludere quest'asserzione se la rozzezza del lavoro non indicasse già per sè stessa un'epoca assai più tarda; del resto l'iscrizione di papa Ilario sopra di essa incisa ce ne dà l'epoca precisa. È scompartita in quattro specchi, gli inferiori lisci ed i superiori ad arcatine rilevate, dentro le quali sono incastrate altrettante croci d'argento: la fascia che contorna gli specchi era guarnita di borchie di cui non rimangono che i fori e qualche traccia appena visibile; nella parte qui riprodotta questo ornamento è stato ricollocato a posto per meglio dimostrare l'insieme della decorazione di questa porta.



Traforo di finestra del v secolo
da frammenti esistenti nel Foro Romano



Museo cristiano Lateranense

Fra i ruderi della basilica di Santo Stefano sulla via Latina si osservano alcuni capitelli ionici con i loro pulvini corrispondenti, ornati di croci simili a quelle incise sulla porta ora descritta, e qui li riproduco perchè molto caratteristici; ma assai più eleganti sono quelli di Santo Stefano Rotondo.

Pochi anni or sono fu rinvenuto, di fronte alla chiesa di Santa Maria in via Lata, un elegante traforo di finestra quasi intatto adoperato in un balcone prospicente sul Corso, ed oggi depositato nel magazzino archeologico municipale. Si tratta di una finestra semicircolare con mostra in giro sagomata a tre fascie piane ed una leggermente inclinata; tutta la luce del vano è occupata da una graziosa intrecciatura di anelli, disposti su tre file ver-

ticali, precisamente come nei trafori dell'oratorio di Equizio, ma con questa differenza, che gli anelli sono fra loro riannodati, e la fascia o nastro che li compone è striata da due solchi a piani obliqui, i quali seguono sempre il movimento di questi nastri in tutti i loro complicati giri, ciò che aggiunge eleganza e leggiadria a tutto l'intreccio. Questo genere di decorazione a listelli striati vedremo poi quale sviluppo prese in epoca più tarda.

Nel Museo cristiano Lateranense trovasi il bellissimo Pax-Christi che qui riproduco. Di molti trafori ad arcatine impiegati per chiusure di finestre o davanti d'altare vorrei parlare, ma la tirannia dello spazio non me lo consente.

Secolo VI.

Nello Stadio Palatino sterrato interamente da pochi anni, vennero in luce costruzioni del tempo di Teodorico. Fra queste rimarchevoli sono gli avanzi di colonne scanalate a spire elicoidali coi loro capitelli a foglie aguzze, le cui punte si attaccano formando quasi delle arcatine, ed un grandioso capitello a foglie aguzze molto simile a quelli che qui appresso descriveremo.



Capitelli del VI secolo

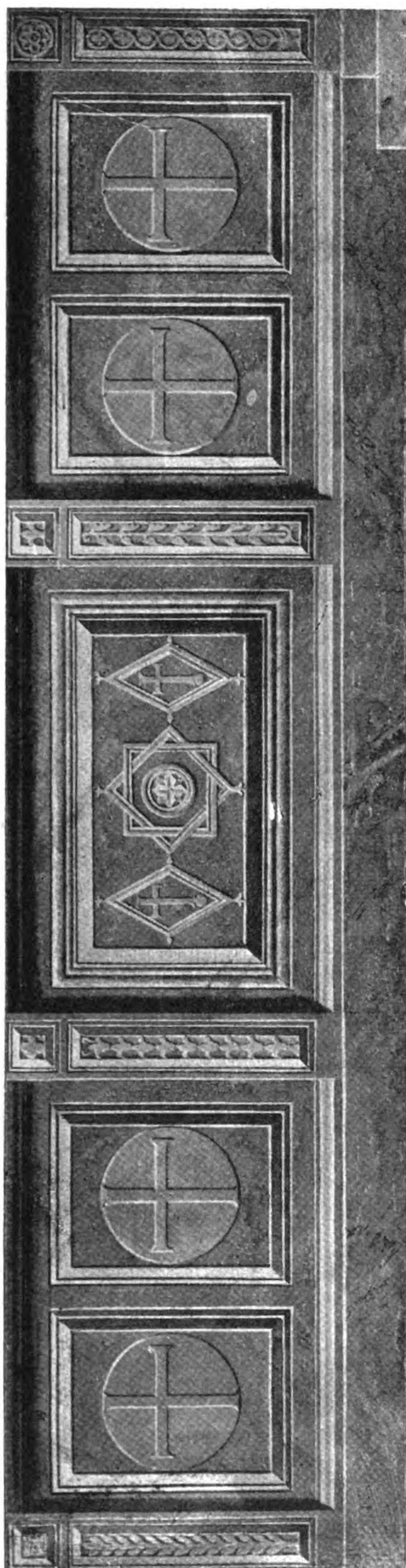
San Martino ai Monti (San Simplicio) — Stadio Palatino (Teodorico) — San Lorenzo (Pelagio II)

La chiesa di San Martino ai Monti fu incominciata da papa Simmaco sul finire del secolo V, proseguita sul principio del VI, ebbe compimento sotto papa Ormisda: ciò è confermato dai bolli impressi sui tegoloni del tetto col nome di re Teodorico. Essa conserva ancora nell'insieme il tipo delle basiliche del secolo precedente, ma nei dettagli architettonici di essa si scorge l'arte già avviata a quella maggior ricchezza che caratterizza la scultura ornamentale del VI secolo. Rimarchevoli sono i suoi sedici capitelli d'ordine corinzio, tutti di egual diametro ed altezza, stupendamente intagliati e senza alcuna frattura, ciò che prova come siano stati lavorati sul posto senza più essere rimossi; possiamo perciò ritenerli contemporanei alla costruzione del tempio. Il garbo del capitello leggermente inflesso a campana, la frastagliatura delle foglie aguzze scolpite a piani sfaccettati, la magrezza dei caulicoli e dei fiori che adornano l'abaco, sono caratteri che distinguono bene i capitelli del VI secolo, come verremo constatando man mano. L'influenza bizantina incomincia a farsi sentire sull'arte romana. Nè meno rimarchevole dei capitelli è il cornicione che gira all'esterno dell'abside, formato da mensoloni intagliati sorreggenti delle lastre di marmo scolpite a cassettoni poco sfondati, entro i quali si vedono dei rozzi mascheroni alternati con altri ornati con foglie o ramoscelli, e la fronte di queste lastre va ornata da una gola intagliata e da una fusaruola.



Cornicione dell'abside di San Martino ai Monti

Ma per conoscere bene i lavori ornamentali del VI secolo basta fare una gita in San Clemente; ivi esistono cimeli preziosissimi, resti dell'antica basilica che fu incendiata dalle

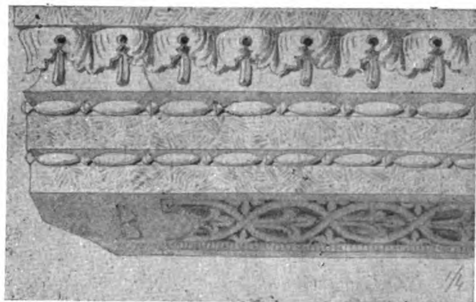


Recinto presbiteriale della chiesa di San Clemente del tempo di Ormisda (secolo VI)



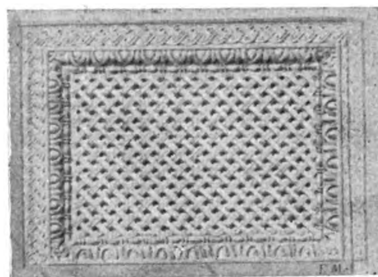
Recinto corale del tempo di Giovanni II nella chiesa di San Clemente (secolo VI)

orde di Roberto Guiscardo. Sono rimarchevoli, in primo luogo, gli avanzi di un altare eretto sotto il pontificato di papa Ormisda (514-523) da un certo Mercurio, come si rileva dall'iscrizione dell'epistilio che fu scoperta dal De Rossi nel basamento della *schola cantorum* di detta chiesa; consistono questi (oltre all'epistilio surriferito) in un frammento di architrave intagliato sulla fronte e sulla faccia inferiore, in due colonnine ricoperte di rami di edera coi capitelli foggiati a guisa di canestri finamente intagliati e traforati alla maniera bisantina (unici nel loro genere in tutta Roma), ed in tre elegantissime tranzenne imitanti un tessuto di stuoie incorniciate da uovoli, fusaruole e trecce, lavori che rivelano tutti un medesimo gusto ed una medesima fattura.



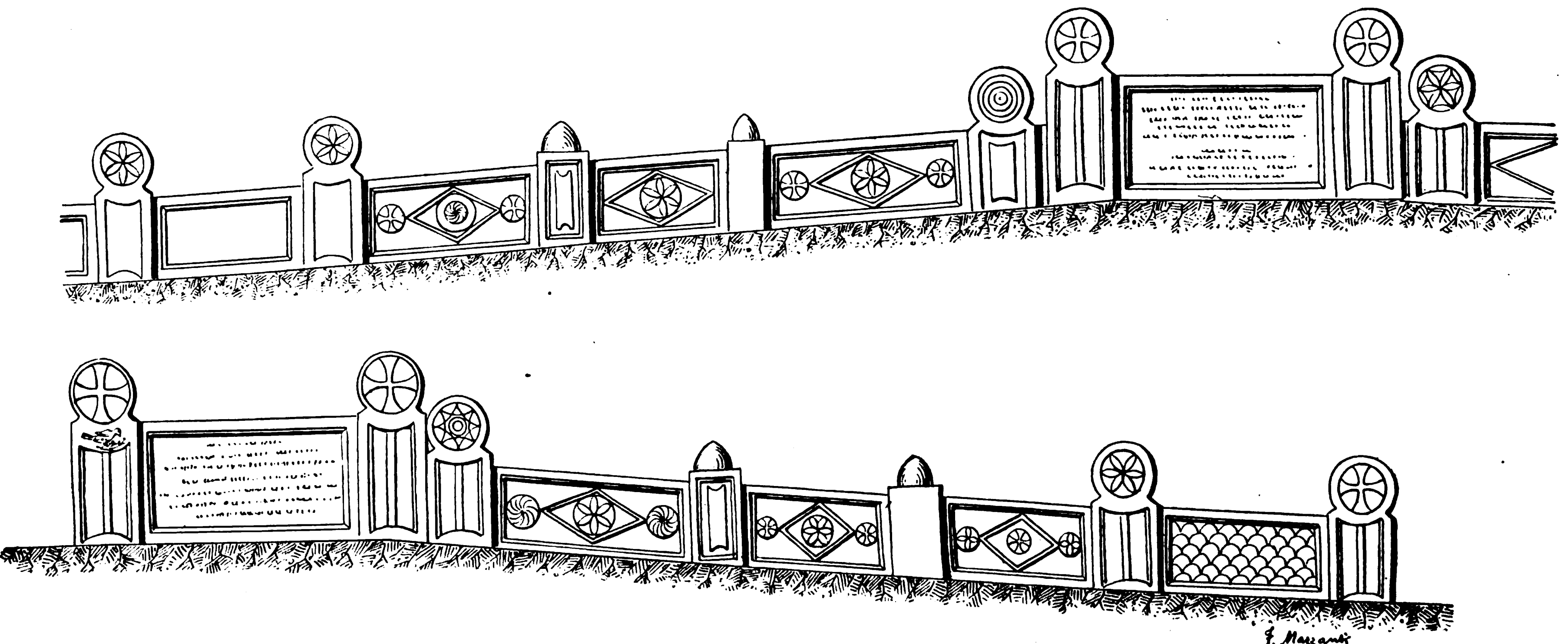
Architrave dell'altare di Ormisda in San Clemente (secolo VI)

Era questo Mercurio priore di San Clemente sotto papa Ormisda, poscia cardinale titolare di San Pietro in Vincoli, salì al pontificato col nome di Giovanni II (come si apprende da una lapide ivi esistente). A lui sono dovute anche le cancellate marmoree chiudenti il presbiterio e la *schola cantorum,* che in origine esistevano nella sottostante basilica, ed era di dimensioni assai maggiori dell'attuale, e perciò trovansi collocate disordinatamente; in oltre nel secolo XII, per costruire gli amboni, furono mutilate, ed alcune rilavorate ed anche arricchite con intarsiature di smalti che ne alterarono l'aspetto. Tuttavia esse formano nel loro complesso una collezione pregevolissima che merita un particolare studio. Alcune parti più accuratamente lavorate potrebbero assegnarsi al tempo di Ormisda, e compor dovevano la chiusura presbiteriale; altri pezzi di lavoro più trascurato debbono ascriversi al tempo del pontificato di Giovanni II (532-535), perchè recanti il monogramma di questo pontefice. Tutti i plutei sono scolpiti in ambe la facce; per la maggior parte sono ornati da due rombi o da due dischi racchiudenti una croce latina, sei di essi hanno il monogramma di Giovanni racchiuso entro una corona, e due una stella ad otto punte formata da due quadrati intrecciati. Sono tutti i suddetti plutei inquadrati da ampie scorniciature a sagome irregolari ed incerte. Si nota agli angoli dei rombi un ornamento in forma di giglio che aggiunge grazia alla figura geometrica di essi, e di questo ornamento vedremo gli artisti dei secoli seguenti farne larghissimo uso. I pilastrini che collegano i vari plutei hanno ambo le facce scolpite con ornamenti assai variati, racchiusi entro una scorniciatura rigirata in quadro sulla testa del pilastrino. Vi sono disegni a palme, a ramoscelli, ora dritti, ora ondulati; qua si veggono steli nascenti da un vaso intrecciarsi via via simmetricamente, là disegni geometrici; dove appariscono foglie di edera, e dove foglie e grappoli d'uva. L'esecuzione ne è alquanto negletta, la scultura languida e quasi sfumata nei contorni, gli spigoli smussati, gli angoli arrotondati, i listelli e le fascie a piani obliqui dànno un carattere tutto speciale alla scultura ornamentale di quest' epoca.



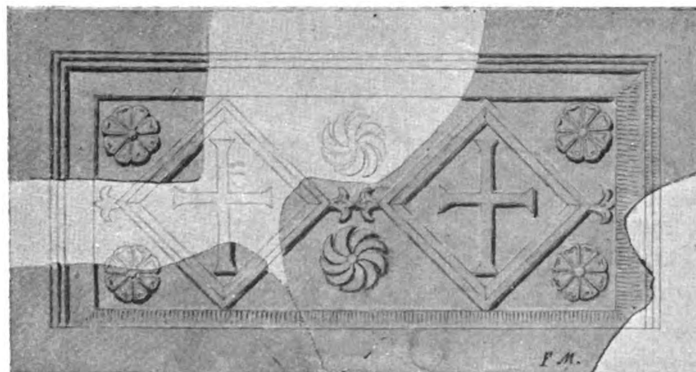
Tranzenne dell'altare di Ormisda in San Clemente (secolo VI)

Nè è a credersi che solo San Clemente possedesse di questi lavori, perchè a Santa Maria in Cosmedin, ai Santi Cosma e Damiano, nelle Grotte Vaticane, ecc., se ne veggono rimarchevoli avanzi. Il ponte Nomentano, costruito nel V secolo e demolito da Totila, venne ricostruito da Narsete nell'anno 565. Dei suoi parapetti in marmo nulla più rimane sul posto, qualche raro avanzo giace disperso nei campi deserti, la maggior parte sta forse sepolta nel letto del fiume che scorre placidamente sotto il suo grande arco. Il D'Agincourt ce ne ha conservato un disegno abbastanza esatto quale ancor vedevasi a' suoi tempi, e che qui riproduco. Questo ponte venne restaurato al tempo di Nicolò V, e forse allora furono disordinatamente rimessi in opera nel modo riportatoci dal disegno plutei e pilastrini, mischiando



Parapetti del ponte di Narsete (secolo VI), dall'opera del D'Agincourt.

a quelli del VI anche alcuni del V secolo, avanzo della prima costruzione del ponte. Tenendo conto delle parti appartenenti al VI secolo, si vede come i suddetti parapetti fossero costituiti da solidi pilastri scorniciati sulla fronte, tagliati circolarmente nella parte superiore, alternati questi con lastroni scorniciati racchiudenti dei rombi; pilastri e plutei veggonsi ornati con rozzissimi motivi ornamentali ricavati con esercizi di compasso. Sono circoli concentrici, croci greche, rose a sei foglie, stelle, girelli, ecc., che dimostrano l'imperizia degli artefici e la povertà dell'arte; essi sono però un indizio prezioso per classificare gli ornati che qui appresso descriveremo.



Pluteo del VI secolo nelle Grotte Vaticane

Nella basilica di San Lorenzo, circa 15 anni più tardi, Pelagio II faceva eseguire importanti lavori, per i quali l'edificio cambiò forma ed aspetto: vi fece il matroneo ed il mosaico sopra l'abside. Nel matroneo si notano molte trabeazioni imitate dall'antico con quella scultura languida e sfumata nei contorni che vedemmo essere propria e caratteristica dei marmorari del VI secolo. Vengono in seguito i due piedestalli ed i due capitelli delle colonne in porfido che fronteggiano il sopradetto mosaico, i pulvini che sorreggono gli archi, ornati a bassissimo rilievo e due piedistalli dell'ordine inferiore. Alcuni pilastrini ornati di stelle, rose e croci greche, aventi molta analogia con gli ornamenti del ponte di Narsete, si trovano sparsi per quella basilica. (Vedi pag. 55).

Sul monte Soratte, presso l'antichissima chiesa di San Silvestro, Gregorio Magno costruì un convento che venne demolito e poscia ricostruito dai Longobardi; ivi esistono due capitelli assai rozzi, ma con ornamenti che rivelano il gusto dei lavori del secolo VI, e parmi di non errare attribuendoli al tempo di quel pontefice, cioè alla fine del VI secolo.

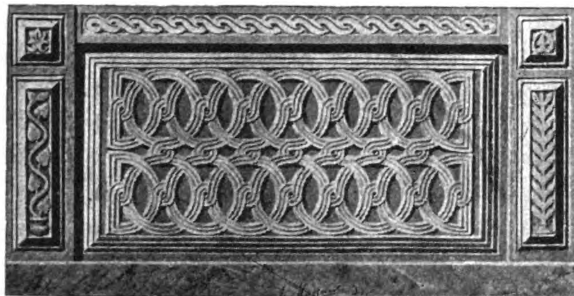


Capitello del tempo di Gregorio Magno (fine del VI secolo)

I lavori di quest'epoca sono quelli ove maggiormente scorgesi l'influenza bisantina, tuttavia confrontati con gli ornamenti di Santa Sofia di Costantinopoli e di altri edifizi orientali di puro stile bisantino non si può fare a meno di rilevare la differenza che corre fra quelli e questi: differenza che si rivela nel carattere generale della scultura, che invece di avere quell'aspetto fine, elegante e dirò così *smerlettato,* coi contorni a spigoli vivi, nettamente distaccati dal fondo, assume invece un aspetto languido e come sfumato nei contorni; la foglia di acanto, così profusamente adoperata dagli artisti bisantini, qui non la troviamo adoperata che nei soli capitelli corinzi, e questi, alla loro volta, hanno sempre forme e proporzioni classiche, nè mai degenerano in quelle forme fantastiche e strane particolari all'arte bisantina. Qui sono banditi i fregi a palmette e fiori di loto, di rado si incontrano croci greche, quasi sempre di forma latina; parmi quindi doversi riconoscere un'arte locale che sentì l'influenza dell'arte bisantina, che si adattò al gusto dominante nelle opere ornamentali del VI secolo, ma ne rimane distinta per caratteri suoi speciali, alla stessa guisa che i marmorari romani del secolo XIII sentirono l'influenza dell'arte ogivale, vi si adattarono in parte, ma conservarono sempre un carattere proprio che distingue le opere loro da quelle create contemporaneamente in altri centri artistici.

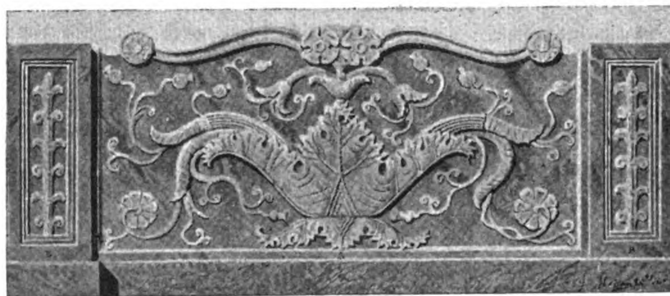
Secolo VII.

Se assai rari sono in tutta Italia i monumenti eretti in questo secolo, Roma, per contro, ne possiede un discreto numero, ed alcuni di essi sono anche di una certa importanza come, ad esempio, la colonna di Foca al Foro Romano e gli edifizi innalzati da Onorio I (625-640), cioè la badia delle tre fontane, la chiesa di Sant'Adriano, di Santa Lucia in Selci, l'oratorio di Sant'Andrea, e quelli rinnovati, cioè San Pancrazio, San Valentino, Sant'Agnese fuori le mura, Santi Quattro Coronati, ecc.



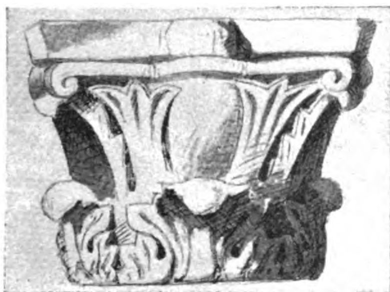
Pluteo in Santa Maria in Trastevere (secolo VII)

Oltre ai mosaici di Onorio si ammirano anche quelli dell'oratorio di San Venanzio, di Giovanni VI (640-642) e di Teodoro (642-649): devesi a quest'ultimo pontefice il restauro di Santo Stefano Rotondo ed il mosaico che ne decora l'abside. In questo secolo furono restaurati non pochi edifizi, per esempio: Santa Bibiana, Santa Sinfarosa, Sant'Agata dei Goti, San Giorgio in Velabro, e, sul cadere del secolo, fu costruito un altare votivo in San Pietro in Vincoli. Tutto ciò sta a provare come nell'epoca più infelice che abbiano avuto le arti in Italia, la produttività artistica non cessò mai in Roma, ove gli artisti ebbero campo di esercitarsi continuamente in lavori grandiosi, mantenendo ancora in vita le arti belle che fatalmente volgevano al tramonto.



Pluteo in Santa Maria in Trastevere (secolo VII)

Ma se per molti dei citati edifizi l'aspetto esterno ne fu mutato da successivi restauri, aggiunte o modificazioni, restano alcune sculture ornamentali che vado a descrivere, e ci sorride la speranza di scoprirne delle altre quando si penserà a ridare a qualcuno di essi il suo primitivo aspetto, sfrondandolo dalle barocche superfetazioni che, coll'andar del tempo, gli si sovrapposero.

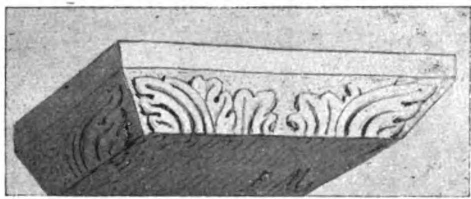


Capitello del tempo di Onorio I nella badia Tre Fontane (secolo VII)

Nell'elenco dei lavori da me raccolti accertati con iscrizioni e riportato a pag. 37, v'ha una lacuna, e questa riguarda precisamente il VII secolo. In mancanza di un dato certo e positivo che ci serva di punto di partenza, noi dobbiamo proseguire con molta circospezione e cautela per non smarrirci per via; vero è che i lavori del secolo successivo hanno tale un carattere diverso da quelli già esaminati del secolo precedente, che non è possibile siasi d'un tratto giunti ad un totale cangiamento nell'arte e nella tecnica, senza esser passati per uno stile di transizione, ove illanguidiscono le forme caratteristiche della vecchia scuola, ed appariscono i primi tentativi della nuova maniera. E tale è appunto, come vedremo, il carattere che distingue i lavori ornamentali del VII secolo.

Nella badia delle Tre Fontane si trovano alcuni capitelli corinzi di barbara fattura, con foglia d'acanto frastagliata a punte tondeggianti, aggruppate due a due, la tavoletta senza sagomatura va sostenuta da magri caulicoli orizzontali sorretti alla lor volta da barbari

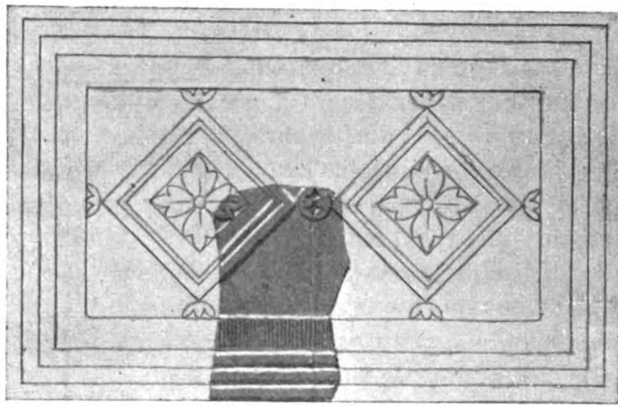
viticci. È l'ultima decadenza del capitello corinzio del VI secolo, la cui frastagliatura da cinque punte riducesi a quattro, a tre e, finalmente, a due sole. Capitelli di questo tipo si trovano in Santa Maria in Domnica, in Santa Prassede, in San Salvatore in Onda ed in altri edifizi; ne riporto qui uno di quelli meglio scolpiti, ed in cui più chiari appariscono i dettagli caratteristici sopra descritti.



Capitello d'ante nella chiesa di San Valentino (secolo VII)

Della stessa epoca è un capitellino d'imposta esistente fra i ruderi della chiesa di San Valentino sulla via Flaminia, edifizio restaurato da Onorio I.

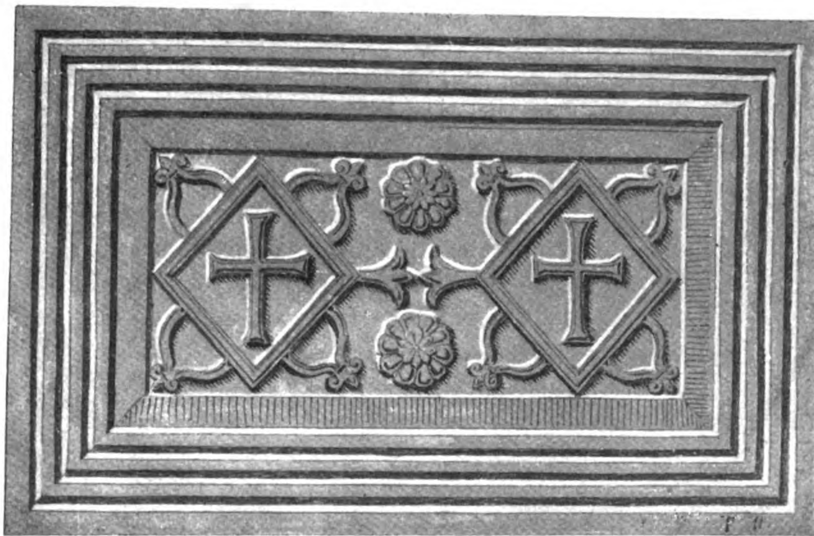
Così pure lo sono due grandiosi plutei murati nel portico di Santa Maria in Trastevere, decorati con ricco nascimento di acanto, barbara imitazione di qualche originale greco preesistente. Nella chiesa della decapitazione di San Paolo il De Rossi vide, fra le macerie accumulate sotto il pavimento, avanzi di plutei ch'egli giudicò del VI secolo, le quali cose furono affrettatamente ricoperte col nuovo pavimento. Ma un frammento ho potuto ritrovarne fra i vari marmi sparsi pel giardino della badia delle Tre Fontane. Da quanto si può rilevare da questo lacero avanzo, pare che si trattasse di un pluteo a rombi simile a quelli di San Clemente, ma contornato da una membratura sagomata con tre listelli eguali ed una fascia; membratura che preludia già a quelle sagome a denti di sega che furono sempre preferite dagli artisti dell'VIII e del IX secolo, perchè in perfetta armonia con la tecnica scultorica de' loro ornati, ed appariscono qua e là in alcuni lavori del VII secolo.



Frammento di pluteo alla badia delle Tre Fontane (sec. VII)

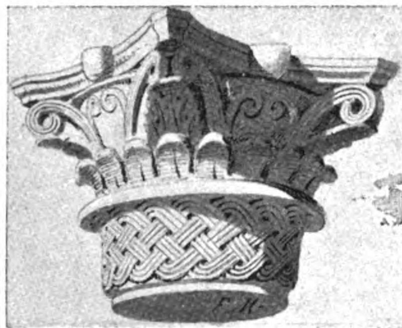
Scorniciatura identica alla sopra descritta ha pure un pluteo adoperato come paliotto d'altare entro la chiesa del Sacro Cuore a piazza Navona (già degli Spagnuoli), e quindi possiamo ritenerlo del tempo di Onorio I.

Nei pressi di Sant'Agnese fuori le mura (Protettorato di San Giuseppe), ha trovato due capitelli corinzi ornati nella lor parte inferiore da una intrecciatura di vimini, e sono ese-



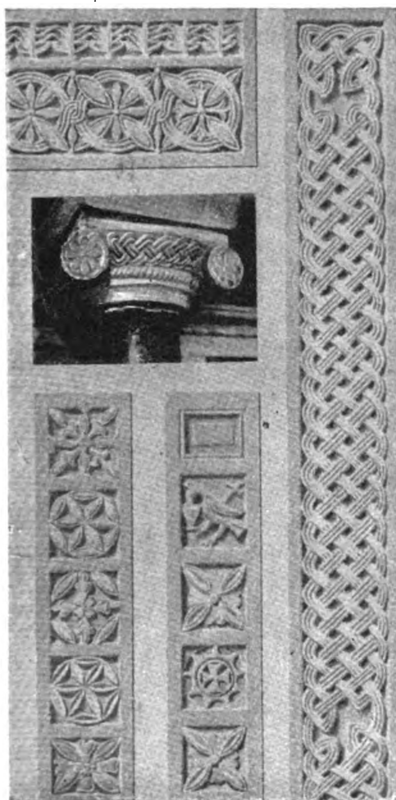
Pluteo nella chiesa del Sacro Cuore a piazza Navona (secolo VII)

guiti con pochissimo lavoro di trapano. La tavoletta dell'uno, sagomata a denti di sega, i caulicoli dell'altro, magri piatti e solcati da linee equidistanti, sono indizi abbastanza chiari dell'epoca a cui possono essere assegnati, confermata ancora dal trovarsi vicini ad un monumento interamente ricostruito da Onorio, che impiegò nei loggiati del matroneo le quattro colonne scanalate a spire elicoidali dell'antico tabernacolo o ciborio, e confermata ancora dal trovarsi in detto edificio un frammento di pluteo ornato con intreccio di vimini di identica fattura.



Capitello presso Sant'Agnese fuori le mura (secolo VII)

Nella chiesa di Santa Prassede esistono molti ornamenti che alla fine del VI, o, meglio, al principio del VII secolo debbono riferirsi: si vedono ancora nella sottoposta cripta alcuni rosoni in istucco che adornavano il suo soffitto, formati da mandorle disposte a ruota; riquadrava il suddetto soffitto una rozza cornice profilata a denti di sega. Nel medesimo edificio, all'ingresso della cappelletta dedicata a San Zenone, v'ha una porta di esigue dimensioni, che fu certamente ricomposta con marmi provenienti da altra di dimensioni assai maggiori, come si riconosce esaminando l'architrave che sopravanza per circa 60 centimetri per parte, ed anche gli stipiti che furono mozzati circa a metà. Il fregio, portante l'iscrizione di Pasquale I, ha tratto molti in inganno, ma, considerando che esso non corrisponde alle dimensioni primitive di questa porta, le parti frammentarie di cui è composta sono assai più antiche e perciò anteriori al secolo IX.



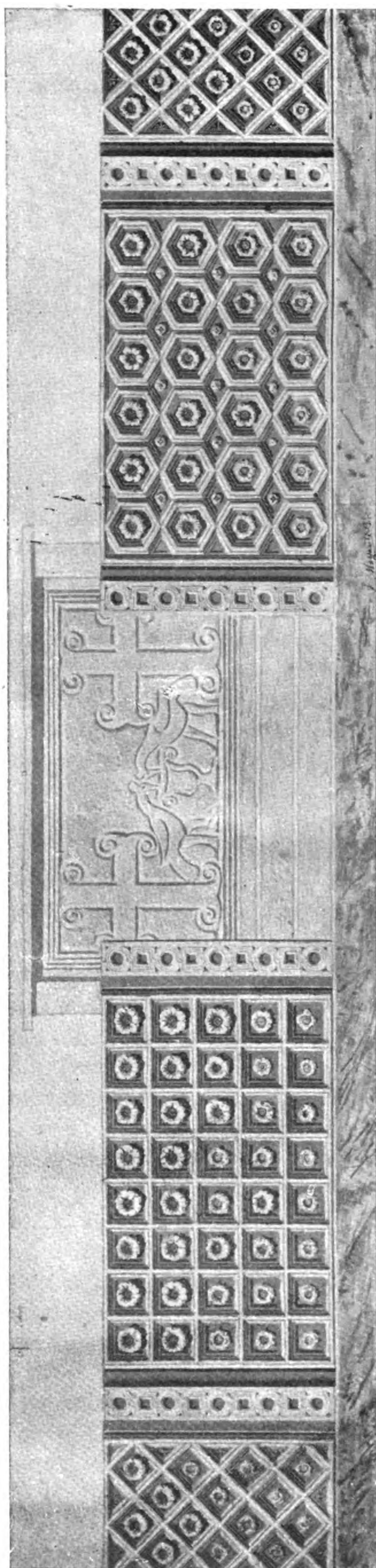
Dettagli di una porta in Santa Prassede e pilastrini in San Lorenzo fuori le mura (fine secolo VI e secolo VII)

Un pesante cornicione classico sostenuto da due colonne di granito con barbari capitellini ionici ornati ad intrecci eseguiti senza sviolinature fa ora da cimasa a questa porta, e forse in origine era collocato a maggiore altezza; sul suo fianco sono scolpiti ornamenti imitativi identici a quelli che vedemmo nel matroneo di San Lorenzo fuori le mura, e nel sottoposto soffitto è scolpito un ornamento a rosoni che richiama quello dei pilastrini di Pelagio II, intrecciato però con circoli riannodati. Sono anche degni d'osservazione gl'intrecci scolpiti sopra gli stipiti imitanti un tessuto di stuoie che, interrotto di tanto in tanto, preludia già a quel genere di ornamentazione a nodi che venne tanto in voga nel secolo successivo. Vedesi pure in un angolo della suddetta chiesa un capitello corinzio la cui frastagliatura e modellatura delle foglie è simile a quello della badia delle Tre Fontane sopra riportato.

Tutto ciò m'induce a credere essere la chiesa di Santa Prassede ricostruita da Pasquale I con gli avanzi di altra del VII secolo, avanzi che appariscono in molte parti di questo edifizio, ciò che potrebbe meglio essere accertato scoprendo i capitelli delle colonne nascosti da stucchi barocchi.

Il papa Teodoro eseguì in Santo Stefano Rotondo vari lavori importanti, vi aprì un nuovo ingresso, e nell'asse di questo costruì, dal lato opposto, una absidiola, che ornò di mosaico, ancora esistente. Le colonne poste in quella direzione sono tutte di architettura frammentaria, ma hanno i pulvini ornati di croci, e questo è l'unico ornato di quell'epoca che potei rinvenire in quest'edifizio.

Così parimenti dell'altare votivo che in San Pietro in Vincoli fu innalzato dal popolo



Ricostruzione dell'altare e del recinto presbiteriale da frammenti esistenti in San Giorgio al Velabro (secolo VII)

romano l'anno 680 per la liberazione della peste, nulla rimane all'infuori del mosaico rappresentante San Sebastiano, a cagione dell'essere stato rimosso dal posto in epoca barocca, i marmi cangiarono forma ed aspetto, e forse sotto quelli che attualmente compongono l'altare si trovano nascosti gli ornamenti del VII secolo. Dietro l'absidiola ove trovavasi in origine ho raccolto un piccolo frammento con circoli intrecciati, il quale ce ne dà già un indizio.

In San Giorgio in Velabro esistono i frammenti di un rozzo paliotto con due pavoni che si dissetano ad un vaso fiancheggiato da due croci, e sono certamente del tempo in cui Leone II (682-683) restaurò la chiesa. Frammenti di antichi soffittini furono impiegati nel secolo XIII ad ornare pilastri angolari del portico.

In San Martino ai Monti si trova spezzato in minutissimi pezzi un pluteo a due fronti, nell'una delle quali veggonsi tre file di anelli intrecciati e nell'altra delle arcatine sovrapposte, ornate da rozzi gigli: questo lavoro potrebbe ritenersi del tempo di Sergio I (687-701). Tanto questo che quello sopramenzionato sono inquadrati da modanature a denti di sega.

Sulla piazza di San Silvestro in Capite vedesi una mostra di porta i cui stipiti sono ornati con foglie piatte leggermente sfaccettate, che si adagiano entro un guscio; sull'orlo ricorre una rozza fusaruola, e sopra lo stipite di destra è scolpito un falchetto che regge una coppa; gli ornamenti rivelano lo scalpello del VII secolo, ma in origine dovettero appartenere ad altra cosa, poichè nei giunti della pietra le foglie si vedono tagliate comunque e non combaciano.

Nel portico di San Lorenzo fuori le mura è collocato un grandioso sarcofago, in origine ornato su tre fronti, poi di nuovo scolpito sulle quattro facce con rami di vite e pampini d'uva, fra i quali svolazzano uccelli e graziosi amorini che attendono alla vendemmia; lavoro trito e confuso per il rilievo poco sentito, perchè tutto scolpito su di un solo piano: però confrontato con altri lavori del VII secolo esistenti in Italia, può passare per un capolavoro d'arte, chè di gran lunga esso tutti li supera.

Non voglio dimenticare le due colonne presbiteriali di Santa Bibiana, ornate per un terzo da baccellature verticali e per la restante parte da scanalature elicoidali assai rozzamente eseguite; nel fianco di esse vedesi la traccia dell'incastro dei cancelli presbiteriali da tempo scomparsi.

Dietro una lapide moderna, depositata nel chiostro di San Paolo, ho trovato scolpito un pluteo a rombi contornati da gigli, che qui riproduco, perchè parmi

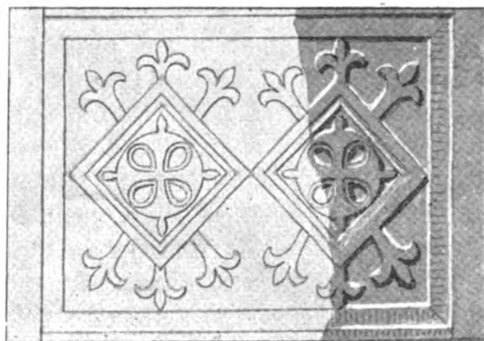
ivi ben accennato il passaggio dello stile dal VII a quello dell'VIII secolo. Altro consimile fu veduto dall'architetto Busiri dietro la custodia dell'olio santo di San Giovanni in Laterano, ed altro, di epoca poco più tarda, trovasi murato nel portone del palazzo del Governo Vecchio, e fu scoperto dall'architetto Vespignani dietro uno stemma medioevale ivi esistente.

Col VII secolo muore l'arte antica e si perde la tecnica di tutte le arti che per lunga tradizione era ancora sopravvissuta; e perciò non più aggetti potenti, profondi sottosquadri ed ardite sviolinature, ma languida scultura monotona e piatta appena ravvivata da solchi paralleli; motivi ornamentali (semplici reminiscenze di cose già note) scolpiti a soprasquadro su di un medesimo piano, senza alcun indizio di modellatura di mezzo-tondo, senza alcuno scotimento della *forma,* una volta così profondamente sentito e così energicamente espresso dagli artisti romani dell'epoca classica. Massima compiacenza nella ricerca delle intrecciature che qua e là appariscono e che tra poco vedremo diventare la nota caratteristica di tali sculture.

E che la tecnica nelle arti tendesse a perdersi lo dimostra il fatto di non trovar più lavori difficoltosi con intagli minuti, sviolinature, trafori, ecc., ma semplici e rozzi lavori di scalpello quasi abbozzati su pesanti lastroni ricavati dal masso non già con taglio di sega, ma col mezzo primitivo delle zeppe di legno; quasichè difettassero gli arnesi più necessari all'arte dello scalpellino e dell'intagliatore in marmo.

(Continua).

FERDINANDO MAZZANTI.



Pluteo nel chiostro di San Paolo (secolo VII)

PER UN QUADRO ERETICO



L'ULTIMO volume che l'Uhlmann ha scritto intorno alla vita e alle opere di Alessandro Botticelli ha richiamato l'attenzione dei critici d'arte sopra una tavola del pittore fiorentino, o almeno a lui attribuita, che durante un periodo di tre secoli è stata causa di una lunga e vivace contesa. Intendo parlare di quell'*Assunzione della Vergine,* attualmente nella Galleria Nazionale di Londra e che il Botticelli eseguì per il suo amico Matteo Palmieri.

Non vi è stato in Italia e in Europa scrittore di cose ecclesiastiche il quale non abbia discusso la strana questione, e non si sia schierato da un lato o dall'altro per combattere intorno al nome del diplomatico fiorentino e contro il quadro ch'egli aveva ordinato per la sua cappella gentilizia. E sebbene la questione sia stata con molta esattezza dilucidata da uno scrittore veneto del secolo scorso, pure non sono mancati in questi ultimi anni dei critici d'arte i quali hanno accennato ai diversi pareri espressi, dando a conoscere l'assoluta mancanza di nozioni precise.

Vedremo in seguito quali conclusioni debbano dedursi dai pareri diversi di coloro che se ne sono occupati, e di questi pareri diversi quale conto si debba fare. Giacchè tutti coloro i quali hanno scritto di Matteo Palmieri e delle opere sue hanno discusso molto leggermente, fidandosi di voci udite, senza preoccuparsi di ricercare con coscienza l'ultima verità. Soltanto verso la metà del secolo scorso Apostolo Zeno ha riassunto le diverse opinioni, scartando tutto ciò che vi era di falso, ed illustrando le sue asserzioni con indiscutibili argomenti.

Questo Matteo Palmieri fu illustre cittadino della repubblica fiorentina, e scrisse opere diverse che gli diedero fama di buon letterato e di uomo dottissimo.

Fra queste opere va notato un poema in terza rima in cui egli accennava ad una opinione di Origene — già dichiarata eretica dai dottori della Chiesa — e che dopo la sua morte fu condannato dal santo Uffizio. Questa condanna si estese anche al quadro che il Botticelli, o chi per lui, aveva eseguito dietro i suoi suggerimenti, e l'altare su cui si trovava fu chiuso al servizio del culto.

Ora è appunto su questa condanna che si è svolta la contesa degli umanisti e dei teologi, contesa che è durata per ben tre secoli, durante i quali non si è fatto che inviluppare maggiormente la matassa imbrogliata, e ripetere, con una ingenuità fanciullesca, i più grossolani errori. E deve aver fatto una curiosa impressione a coloro i quali anche ai giorni nostri si sono appassionati per le peripezie di Matteo Palmieri e del Botticelli, leggere nel volume dell'Uhlmann come il quadro tanto discusso non appartenga certamente al pittore fiorentino!

I.

Giovan Battista Gelli, nel terzo ragionamento dei *Capricci del Bottaio,* dice: « Ricordati un poco di Matteo Palmieri, che fece sempre lo speziale e non di manco si acquistò tante lettere che fu mandato dai Fiorentini per ambasciatore al re di Napoli, la quale dignità gli fu data solamente per vedere una cosa sì rara che in un uomo di sì bassa condizione cadessero sì nobili concetti di dar opera agli studi senza lasciare il suo esercizio, e mi ricordo aver inteso che quel re ebbe a dire: *Pensa quel che sono a Firenze i medici, se gli speziali vi sono così fatti* ».

E il piacere di riportare la freddura del re napoletano, o piuttosto il desiderio di nobilitare sè stesso, hanno fatto cadere il Gelli in una grande inesattezza, tanto meno perdonabile in quanto che egli doveva aver conosciuto Matteo Palmieri che da Giusto Bottaio fa chiamare *nostro vicino.* [1] Ma bisogna piuttosto credere che il Gelli scrivesse in mala fede, giacchè è noto com'egli fosse di nascita vile, ed esercitasse il mestiere del calzolaio, nascita e mestiere che ha cercato poi di nobilitare col raccogliere le vite di altri letterati che si trovavano nella stessa condizione. E fu appunto un altro calzolaio, il fiorentino Michele Capri, che recitò l'orazione laudatoria dopo la sua morte. [2]

La confusione, volontaria o no, deve esser nata dal fatto che Matteo Palmieri era inscritto nell'arte degli speziali per quella legge democratica la quale obbligava ogni cittadino che volesse essere ammesso agli onori pubblici d'immatricolarsi in qualche arte. Così i Palmieri furono per molti anni ascritti all'arte della spezieria, e la loro bottega fu quella antica farmacia delle Rondini, che ancora esisteva mezzo secolo fa, vicino alla chiesa di San Pier Maggiore in Firenze.

Del resto, i Palmieri appartenevano ad una illustre famiglia di origine germanica, ed erano imparentati, come vedremo, con le più nobili famiglie della repubblica fiorentina. Origine anche affermata da Alamanno Rinuccini, il quale recitò l'orazione in morte di Matteo Palmieri, che egli dice: *honestibus parentibus natus quippe qui in germanos quosdam principes originis suae primordia referat.* [3] Nel comento manoscritto alla *Città di Vita,* che ora trovasi alla Laurenziana di Firenze, viene anzi narrato questo aneddoto intorno all'origine dei Palmieri.

Allorchè l'imperatore Ottone scese in Italia contro Berengario IV, e debellò quel re divenuto odioso per atti d'inaudita tirannide, il pontefice Agapito II volle onorare la vittoria dell'imperatore, donandogli una grande foglia di palma. Questa foglia di palma Ottone I, in una pubblica e solenne adunanza, concesse ad un adolescente del suo seguito che era ministro degli scalchi imperiali. Fu allora che il giovinetto, onorato dal dono imperiale, cambiò nome, e cominciò a farsi chiamare Palmerio. Finita la guerra, l'imperatore divise fra i suoi famigliari le terre conquistate, e al Palmerio toccò in sorte il castello della Pietra e i terreni posti a valle del fiume Amone fino ai contrafforti degli Appennini. Questa signoria crebbe la potenza ai discendenti dello scalco, che s'imparentarono coi conti Guidi, loro vicini, verso l'anno 1100. Erano questi conti Guidi potenti signori di quelle regioni, e possedevano molti castelli e molti beni nel Mugello, specialmente intorno al villaggio del Rasojo. Tutte queste possidenze passarono in seguito ai Palmieri che, per una tale eredità, furono chiamati nelle scritture antiche, e specialmente nel *Priorista* del Monaldi, i Palmieri da Rasojo.

Se questi fatti non bastassero, un'altra prova della nobiltà sua si trova nelle cariche pubbliche sostenute dai suoi più prossimi ascendenti. Così nel *Priorista* della repubblica fiorentina si trova che Francesco Palmieri, zio paterno di Matteo, fu quattro volte priore negli anni 1404, 1407, 1419, 1430, e una volta, nel novembre e dicembre del 1427, lo fu

[1] *I capricci del Bottaio.* Rag. VI.

[2] Firenze, Sermartini, 1563.

[3] Vedi anche il Foresti nel *Supplemento delle cronache,* lib. XV.

Antonio, padre del nostro poeta. Vedremo in seguito quali incarichi sostenne Matteo e quali gentiluomini fiorentini vi ebbe a compagni. Resta dunque per ora ben chiarito questo punto oscuro intorno all'origine sua. Giacchè sembra che uno strano destino abbia perseguitato, dopo morto, la sua fama di cittadino e la sua gloria di letterato. Una quantità di dubbi sono nati sui diversi periodi della sua vita e molti errori si sono addensati intorno alla sua memoria.

Matteo Palmieri nacque da Antonio e da Tommasa Sassolini sui principî del secolo XV. L'anno preciso della sua nascita ci è ignoto; ma poichè il Volaterraneo [1] scrive che *ad extremam pervenit senectutem* concordando con Bartolommeo Fonzio, [2] il quale dice che cessò di vivere d'anni 70, e sapendosi infine l'anno della sua morte, che fu il 1475, si può stabilire che il Palmieri nascesse nei primi cinque anni di quel secolo XV. Nessuno dei molti autori che si sono occupati di lui ha scritto intorno ai primi anni della sua vita; ma si trovano alcune notizie dei suoi studi e dei suoi maestri nei comenti — già citati — che il vescovo Leonardo Dati fece alle cantiche del suo poema. In questi comenti manoscritti, e in parte riprodotti dal canonico Maria Bandini, [3] si dice che egli cominciò fin dalla prima fanciullezza a studiare matematiche, e che più tardi, col pistoiese Sozomeno, imparò grammatica e retorica, e, finalmente, Carlo Aretino e Ambrogio Camaldolese gli insegnarono la lingua latina e la greca. A questi quattro maestri ve ne è chi ne aggiunge un quinto, l'Argiropulo, [4] che lo avrebbe perfezionato nelle diverse discipline filosofiche e filologiche. È certo che il Palmieri studiò molto e presto, tanto che giovinetto ancora era reputato dai suoi concittadini come provvisto di una grande dottrina. Infatti, nel 1439 — doveva essere in quell'epoca molto giovane — egli prese parte al Concilio di Firenze, che fu tra i più combattuti di quanti se ne tenessero allora, e nel quale furono gli uomini più dotti di quel tempo. [5] Pochi anni dopo, nell'ottobre del 1445, fu eletto priore, e, finalmente, essendo morto il segretario dei Signori, Carlo Marsuppini, egli fu incaricato dal gonfaloniere d'allora, che era il Guicciardini, d'intesserne l'elogio funebre nei solenni funerali che volle fargli la repubblica fiorentina. Era questo un nobile incarico, giacchè per rendere più famosi quei funerali furono scelti « uomini che, per onor delle lettere e per la nobiltà della famiglia, fussero de' primi della città ». [6] E, infatti, egli ebbe a compagni Giannozzo Manetti, Ugolino Martelli, Nicolò Soderini e Piero de' Medici, il che dimostra definitivamente come fosse vana l'accusa del Gelli, e come il Palmieri appartenesse a famiglia patrizia. Quest'orazione è un buon esempio di quell'eloquenza umanistica così in fiore a quei tempi: [7] certo che ella accrebbe la sua fama di buon oratore, tanto che qualche anno più tardi — nel 1455 — essendo necessario di trovare un ambasciatore da mandarsi al re Alfonso di Napoli, fu appunto scelto Matteo Palmieri, ed ebbe come compagni d'ambasciata Neri Capponi e Alessandro Alessandri. [8] In questo incarico egli apportò molta finezza e grandissima

[1] Volaterraneus, *Comm. Urb.*, lib. XXII.

[2] Bartolommeo Fonti, *Gli Annali*, pubblicati dal Lami. Ecco il passo che si riferisce al Palmieri:

1475. *Matthaeus Palmerius LXX aetatis anno Florentiae obiit. Funus honorifice elatum est, laudavit et suggestu insigni cum oratione funebri Alamannus Rinuccinius.*

[3] Joseph Maria Bandini, *Specimen litteraturae Flor.* t. II, pag. 50.

[4] Paolo Cortese, *De hominibus doctis.*

[5] Egli stesso, nella sua opera *De temporibus*, che è come una cronaca fatta a compimento di quella di Eusebio, dice: *Nicolaus Tuborcus* (cioè Nicola Secondino, che fu poi segretario veneto) *latinae et graecae linguae atque elegantiae princeps laudatissimus habetur, qui frequenti concilio medius assistens, multis et eruditis viris audientibus, ne quoque teste vidente audienteque disputatum verba.* Anche Guglielmo Cave, nei suoi *Scrittori ecclesiastici* (Ginevra 1693), dice di lui che *in Concilio tamen florentino partes non infimas tulit.*

[6] Ammirato, *Famiglie fiorentine* (famiglia Soderini) e anche nelle *Storie fiorentine* sotto il gonfalonierato del Guicciardini (II, XXII).

[7] Si può leggere nei *Fasti consolari* del canonico Salvini a pag. 255.

[8] Secondo l'Ammirato (op. cit., famiglia dei conti Guidi) l'ordine di partenza gli fu dato il 16 aprile di quell'anno. Ai suoi due compagni di questa ambasceria, che doveva avere una così strana influenza nella sua vita, egli ha dedicato due volumi: al Capponi, cioè, la

dottrina: Apostolò Zeno ha potuto vedere alcune memorie del Cinelli, in cui si discorre di questa ambasceria, e si narra lo stupore del re napoletano nell'udire le tre orazioni che egli, senza nessuno sforzo, recitò in italiano, in latino e in spagnuolo. Fu questa perfetta cognizione delle tre lingue, unita alla profondità dei suoi ragionamenti, che avrebbe fatto fare al re quella esclamazione — forse poco politicamente corretta — che il Gelli riproduce nei *Capricci del Bottaio*. Del resto è noto l'animo del monarca aragonese e le sue incertezze ad unirsi definitivamente con la repubblica fiorentina, governo troppo democratico per essere considerato con tutta la rigidezza da un re spagnuolo.

Comunque sia, questo viaggio ebbe una grande importanza nella vita di Matteo Palmieri, e lasciò nel suo animo una profonda impressione. Nei giorni in cui egli rimase a Napoli riuscì a farsi stimare e ammirare da quella corte, e in onor suo furono fatte gite e cavalcate nei dintorni della capitale. Fu durante una di queste cavalcate a Cuma che la vista di quel paesaggio sconvolto, già reso celebre da una sibilla e cantato da Virgilio, il quale supponeva essere di là disceso Enea nell'Averno, lo decise a metter mano a quel poema dantesco la cui prima idea gli era stata suggerita — come avrò occasione di dire in seguito — da un così strano sogno. Condotte dunque a termine le trattative per conto del governo fiorentino, egli ritornò in patria, e, come ricompensa dei suoi servigi fedeli, fu nell'ottobre del 1456 nominato gonfaloniere, supremo onore cui potesse aspirare un cittadino di Firenze. [1]

Da questo punto la vita del Palmieri è un seguito di cariche onorevoli e di uffici importanti nel governo della cosa pubblica. Lo troviamo, infatti, nel 1466 alla corte di Roma per sollecitare la canonizzazione del beato Andrea Corsini, e per avvantaggiare alcuni altri affari della moribonda repubblica fiorentina, che già nella crescente potenza dei Medici vedeva la futura signoria. A Roma, come sempre, il Palmieri seppe cattivarsi l'animo del pontefice Paolo II e di tutto il sacro collegio. [2] Poi, al ritorno, è mandato ai Sanesi, [3] e nel settembre dello stesso anno è, per la terza volta, fatto ambasciatore presso il legato di Bologna. Nel 1467 è creato dei sette di Balìa, e l'anno di poi, in novembre, è, per la seconda volta, nominato priore. L'ultimo incarico di cui fa menzione la storia lo ebbe nel 1473, quando fu mandato a Sisto IV per discutere e concludere quella lega che fu detta d'Italia. A Roma rimase un anno intero e molto si occupò degli affari del suo paese. Era quella un'epoca straordinariamente difficile per la repubblica fiorentina, dove le istituzioni democratiche non avevano già più l'antico vigore per sostenersi vittoriosamente in un così gran tumulto d'interessi, nè i Medici avevano ancora tanta potenza da poter dare un nuovo impulso di vita agli affari della loro città. Egli in Roma cercò, con ogni mezzo, di rendere favorevole il papa agl'interessi fiorentini, e per meglio cattivarsi l'animo del pontefice al posto del cardinal Riario, arcivescovo di Firenze, morto in quell'anno, fece nominare Pietro Orsini, romano. [4]

Tutte queste ambasciate — di cui si trova una così larga traccia nelle opere del Nardi, dell'Ammirato, del Salvini e specialmente del Gaddi — meriterebbero di essere svolte ed illustrate in uno studio speciale. Sarebbe interessante ed utile al tempo stesso questo studio intorno al diplomatico fiorentino che visse in tempi così gravi di tumulti e d'intrighi, e che appartenne a quella nobile schiera di ambasciatori toscani i quali trattavano con la

Storia di Pisa e all'Alessandri i *Dialoghi della vita civile*.

[1] *Catalogo dei gonfalonieri di giustizia*, compilato anche da Jacopo Nardi, in fine alle sue *Storie fiorentine* (Lione, 1582). Anche l'Ammirato, nelle sue *Storie*, conferma la data e il fatto.

[2] Jacopo Gaddi (*De scriptoribus*) cita le lettere con le quali la repubblica fiorentina accreditò il suo ambasciatore, lettere in cui egli vien chiamato *vir bene doctus beneque disertus* e anche *vir doctissimus*.

[3] Jacopo Gaddi (op. cit., II, XXIII), *Matthaeus Palmerius, vir doctus et disertus, ad vos mittitur cum quibusdam mandatis*.

[4] R. Migliori (*Firenze illustrata*) pubblica una lettera di Matteo Palmieri in data dell'11 gennaio 1473 nella quale narra minutamente di questa nomina.

stessa importanza e col medesimo rispetto gli affari del loro paese e gli studi delle lettere e delle arti. Matteo Palmieri, che pensava e iniziava la sua *Città di Vita* alla corte stessa di Alfonso V dove si era recato in nome della sua repubblica, e che gli affari del suo governo conduceva a buon fine giudiziosamente e coscienziosamente, è forse uno dei più belli esempi di quegli uomini di Stato, e per questo solo meriterebbe uno studio minuto e speciale.

Dopo questo incarico non si sente più parlare di lui, e si può supporre con certezza ch'egli sia morto l'anno successivo, 1475. Dico supporre, perchè molte contraddizioni sono intorno alla data della sua morte: le due copie dell'orazione che Alamanno Rinuccini fece in suo onore, e che ora si conservano alla Strozziana di Firenze, hanno due date diverse. Quella che sembra la più antica porta: *Die XXV aprilis 1478,* e nell'altra: *die XV aprilis 1475.* Bisogna però credere piuttosto a quest'ultima, e ritenere la prima come un errore dell'amanuense, sia perchè dopo quell'anno 1475 non si trova più nominato Matteo Palmieri — e nei molti e gravi avvenimenti che agitarono in quell'epoca la città di Firenze egli sarebbe in certo modo comparso — sia perchè le *Storie Fiorentine* che egli scriveva negli ultimi tempi della sua vita finiscono appunto con la data del 1474. [1]

Matteo Palmieri fu di statura elevata sopra la media degli uomini, di corporatura tendente alla pinguedine, ma non troppo, di salute robustissima fino al principio della vecchiaia, epoca in cui si ammalò di una febbre che a brevi intervalli lo accompagnò fino alla tomba. Leonardo Dati, segretario del papa e amicissimo suo, che ci lasciò scritto questi particolari nella prefazione alla *Città di Vita,* soggiunge che *honestis moribus vita civili atque modesta humanissimus vixit et civibus omnibus suis adprime carus.* Del resto un busto in terracotta, egregia opera del Rossellino, si trova nel Museo Nazionale di Firenze, ed un ritratto suo e di sua moglie in atto di orazione è dipinto nella tavola attribuita al Botticelli e di cui mi dovrò occupare più tardi. I funerali di questo insigne cittadino furono fatti con tutta la pompa possibile; il suo corpo, rivestito degli abiti curiali, fu esposto sopra un alto catafalco nella chiesa di San Pier Maggiore e Alamanno Rinuccini recitò in suo onore l'orazione funebre alla presenza del gonfaloniere, dei signori e di tutti i notabili della repubblica fiorentina.

Molte opere ha lasciato Matteo Palmieri, alcune delle quali non dimenticate nemmeno ai giorni nostri. Ma, come la maggior parte dei suoi coetanei, pochissima pubblicità dette a queste opere durante la sua vita, e non tutte vennero stampate dopo la sua morte. Tra quelle pubblicate si deve contare l'*Orazione in morte di Carlo Marsuppini,* di cui mi sono già occupato e che fu raccolta nei *Fasti consolari* del canonico Salvini; *I quattro libri della vita civile,* scritti a forma di dialogo e pubblicati per la prima volta nel 1529. Questo libro è forse quello che ancora rimane più vivo fra tutti gli altri — una ristampa è stata fatta al principio del secolo da Giuseppe Pelli — e che fin dal suo apparire abbia avuto un vero successo. Il volumetto, scritto con quell'arguzia propria ai quattrocentisti fiorentini, fu anche tradotto in francese da Claudio de Rosiers, che lo pubblicò a Lione nell'anno 1575. Un'altra opera di grande erudizione è la sua storia universale, che intitolò *De temporibus,* e che doveva cominciare dall'origine del mondo fino ai suoi giorni. Ma questa cronaca voluminosa e concisa non è mai stata pubblicata integralmente: una sola parte è stata data alle stampe come seguito alle cronache d'Eusebio, ed è appunto sotto questo aspetto che il libro del Palmieri è noto agli studiosi. [2] Vanno notate tra le opere manoscritte la *Vita dell'Acciaiuoli,* la *Storia di Pisa* dedicata a Neri Corsini, suo compagno nell'ambasciata di Napoli, e finalmente il poema in terza rima, detto la *Città di Vita.*

[1] Il Manni, nelle sue *Note al Cortesi,* cita un brano del Fonti (op. cit.), nel quale stabilisce la morte del Palmieri nel 1475, a settant'anni, avvenuta a Firenze nella parrocchia di San Pier Maggiore, dove fu sepolto.

[2] Fu il Mombrizi, milanese, che la mutilò in questo

II.

Nei grandi funerali che la repubblica fiorentina volle fare a Matteo Palmieri, il corpo di lui — come era in uso a quel tempo — venne esposto agli sguardi dei cittadini. Stava il morto con le braccia incrociate sul petto, e teneva tra le mani un voluminoso manoscritto. « Volendo egli tentare l'arte poetica in età già avanzata », disse il Rinuccini nella orazione recitata in suo onore, « in quel volume che voi ora vedete sul suo petto compose un poema in terza rima che volle chiamare *Città di Vita,* perchè l'anima, libera dal peso del corpo, dopo aver peregrinato per diversi luoghi, giunge finalmente alla patria suprema dove godrà un eterno bene ». Ma questa concisa definizione non doveva spiegar molto il concetto del poema a coloro che ascoltavano il Rinuccini, perchè, in verità, pochi ne avevano sentito parlare e pochissimi lo avevano letto. Del resto, Matteo Palmieri stesso non aveva voluto dare molta pubblicità all'opera sua, ed una copia sigillata aveva deposto dal suo console, con l'espresso divieto di aprirla finchè egli fosse in vita. [1] Questo suo desiderio fu scrupolosamente rispettato, e il libro rimase per molti anni dentro il palazzo del proconsole, tanto che a poco a poco nessuno pensava più di aprirlo, sebbene il suo autore fosse morto da lungo tempo. Ma nel 1557 una piena dell'Arno invase la casa proconsolare e danneggiò molti mobili e molti oggetti che vi si trovavano, fra questi il manoscritto del Palmieri. Trasportato nella libreria di San Lorenzo, fu tolto dalla cartapecora che lo involgeva e molti curiosi cominciarono a leggerlo, e a spargerne la fama nella città. Naturalmente insieme con la lettura cominciarono i comenti, e le critiche, e le accuse di errore: e queste accuse divennero così numerose e precise, che l'autorità ecclesiastica dovette dichiarare eretico il libro e proibirne la stampa. Anzi, siccome il Palmieri prima di morire aveva ordinato un quadro per la sua cappella gentilizia, dove si vedeva la Vergine circondata da una corona di angeli esultanti, il Santo Uffizio volle vedere in quella tavola riprodotta graficamente l'eresia del poema, e ordinò che venisse coperta da un velo e che l'altare dove si trovava fosse interdetto. [2] Che cosa era dunque un tal poema così pericoloso, e di qual sorta l'errore che aveva tanto spaventato la censura ecclesiastica?

Leonardo Dati, canonico di Santa Maria del Fiore, e più tardi vescovo e segretario del pontefice Sisto IV, che fu grande amico del Palmieri e che lasciò un ampio comento al poema di lui, ci racconta minutamente l'origine di questo lavoro. Dice dunque il dotto prelato che il 1° di agosto dell'anno 1451 essendo Matteo Palmieri malato nella città di Pescia, e oppresso da una invincibile sonnolenza, si vide apparire l'immagine di Cipriano Oricellari, morto da poco tempo, antico compagno di studi ed amicissimo suo. Era il morto vestito tutto di bianco ed ilare in volto: egli salutò l'amico dormente, e lo invitò a seguirlo nel suo itinerario superumano. Assentì il Palmieri e ambedue si posero in viaggio. Mentre si allontanavano da questa terra, l'Oricellari credè bene di spiegare al suo compagno come e per qual ragione egli fosse venuto a lui: « Io sono stato mandato a te — gli disse — perchè t'istruisca e ti faccia conoscere tutte quelle cose ch'io stesso ho conosciuto dopo aver abbandonato le spoglie terrene. Devi dunque sapere che nel principio del mondo Iddio

modo. Nella stampa che egli ne fece, verso il 1475, premesse all'edizione questo epigramma:

Historias quicumque suo cum tempore quaeris
Hoc tibi non parvo, codice, lector habes.
Condidit Eusebius tecumque Hyeronime prosper
Matthaei, pars est ultima Palmerii.
Omnibus, ut pateant, tabulis impressit ahenis
Utile Lavania gente Philippus opus.
Hactenus hoc toto rerum fuit orbe volumen
Quod vix qui ferret taedia scriptor erat.
Nunc ossae Lavaniae numerosa volumina nostri
Aere perexiguo qualibet urbe legunt.

[1] Nella copia che si conserva alla Laurenziana, che è l'originale di Matteo Palmieri, su codice membranaceo, vi è una postilla aggiunta che dice appunto così: *Opus Matthaei Palmerii quod sigillatum notariorum arti Florentiae donavit conditione ut non aperiatur dum in suo religatus corpusculo vivet ipse Matthaeus.*

[2] Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine,* lezione X.

creò innumerevoli legioni di angeli che subito si divisero in tre parti. In questa divisione una parte seguì scientemente Lucifero; un'altra parte si mise agli ordini dell'arcangelo San Michele; la terza parte non seguì nè Lucifero, nè il Signore, e rimase neutrale alla lotta. Rimasto vincitore l'Eterno, Lucifero coi suoi fu espulso nell'inferno, Michele e gli angeli che lo avevano seguito furono chiamati in cielo, coloro poi che rimasero neutrali furono relegati negli Elisi di dove furono poi destinati a diventar uomini, affinchè una seconda volta potessero scegliere, in libertà, il loro destino. Ma, come questi non vollero scegliere con libero arbitrio, immise nel loro corpo lo spirito di due angeli, uno devoto a lui ed uno a Lucifero, dimodochè se l'uomo ascolta i consigli del primo ed agisce onestamente è chiamato nel cielo; se si lascia persuadere dal secondo e agisce disonestamente va in perdizione col cattivo angelo». [1] Avendogli fatto questo discorso, Cipriano Oricellari condusse il Palmieri attraverso i diversi pianeti, dove stavano in eterno le anime degli eletti. Il comentatore si dilunga qui in una minuziosa discussione dialogata, fra il Palmieri e il suo conduttore, di cui mi piace riportare un brano, anche per lucidare meglio certe dottrine del nostro autore. Domanda il Palmieri, a un certo punto, dove egli — Oricellari — fosse relegato:

— Poco sopra la Luna.

— Dunque in Mercurio?

— In una eguale circonferenza io sono librato, ma ancora non posso raggiungere quel pianeta.

— Ma potete, voi eletti, venire a noi?

— Lo possiamo — rispose sorridendo l'Oricellari — ed io vado dove mi pare.

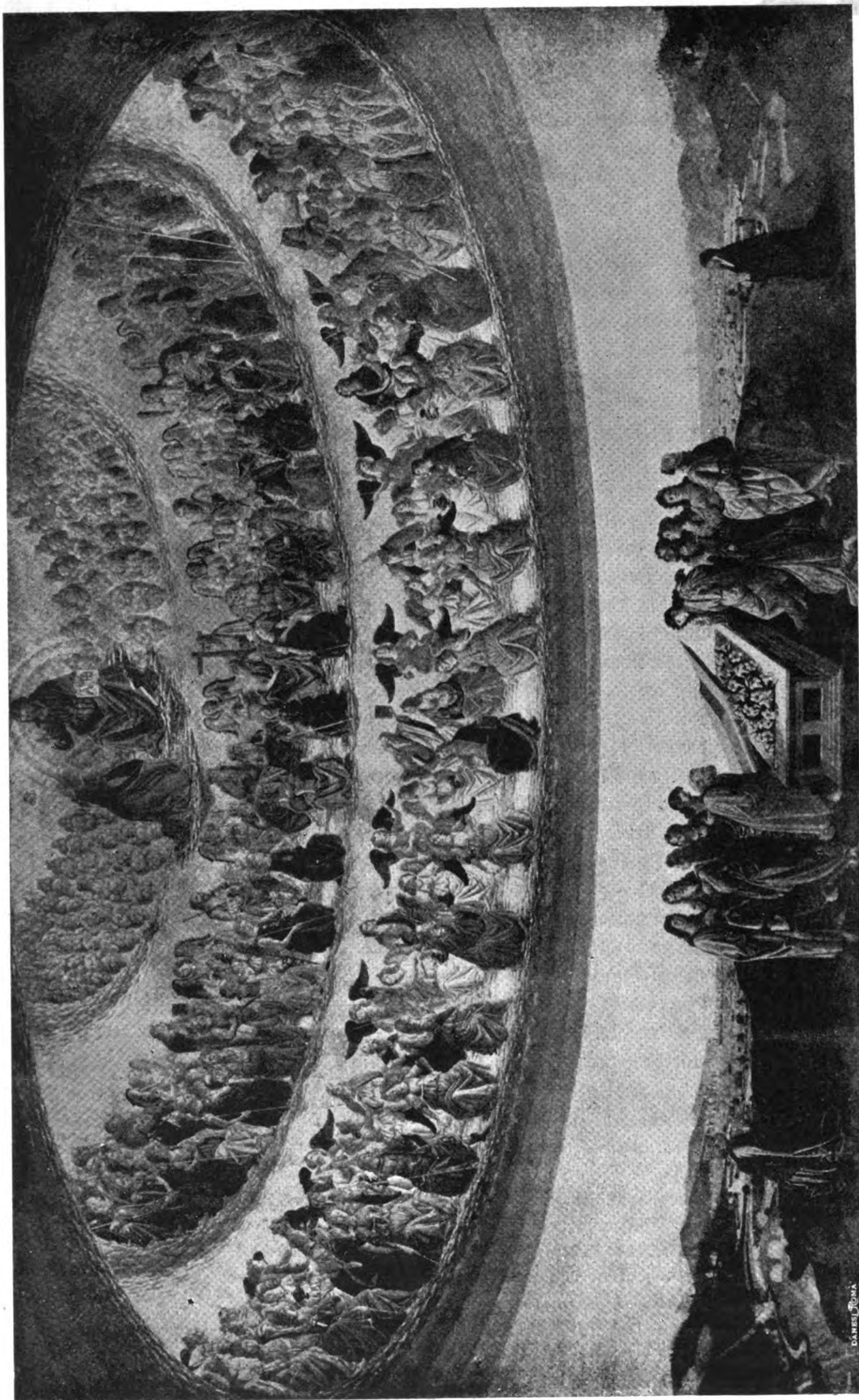
— Ma quando venite a noi, lasciate il luogo dove eravate?

— No, non lo lasciamo mai. Noi siamo come la parola sulla terra, che quando è emessa va, ma rimane, nel tempo stesso, vibrante nell'aria.

Con questi ed altri discorsi i due viaggiatori compiono il loro viaggio extra-terrestre, finchè, tornati in terra, Cipriano, con molte lacrime e tutto risplendente di luce soprannaturale, lasciò l'amico suo che, destatosi, notò fedelmente la visione avuta. L'anno successivo, mentre egli era ambasciatore al re Alfonso di Napoli, durante la notte di Pasqua, fu di nuovo visitato dallo spirito dell'Oricellari, che, con viso adirato, lo rimproverò della sua pigrizia, molto meravigliandosi che nulla avesse fatto di quanto avevano parlato insieme. Dopo di che, tornato Matteo Palmieri a Firenze, si mise a studiare quei libri che Cipriano gli aveva nominati, e, unendo a questi la lettura costante dell'opera dantesca, cominciò a scrivere il suo poema.

Il racconto di Leonardo Dati ha tutta l'aria di essere esatto, tanto più che egli afferma di averne udita la narrazione dal Palmieri stesso. Ma con tutta la sua origine, direi quasi, spiritistica, il poema del diplomatico fiorentino è uno dei soliti lavori, abbastanza pesanti, come tutti quelli che vollero imitare la *Divina Commedia*. Questa continua preoccupazione dantesca è evidente nelle tre cantiche del Palmieri. Tutto il concetto filosofico della *Città di Vita* si basa unicamente sulla teoria eretica del filosofo Origene: nella prima cantica egli narra diffusamente, ed anche prolissamente, in qual modo gli angeli discendono dal cielo e divengono uomini; nella seconda, come nelle tenebre di una notte senza fine piombano in perdizione; nella terza, finalmente, come sotto una limpidissima luce solare arrivano per la retta via alla suprema salute. E tutto questo dilungato in 98 canti (33 per il primo e secondo libro, 32 per il terzo), dove, sotto la guida della sibilla Cumana, Matteo Palmieri discute delle varie essenze umane e divine, dei vari pianeti che dovranno visitare, delle impressioni che prendono le diverse anime derivate dai diversi pianeti; e visita tutti i soggiorni dei reprobi, tra i quali specialmente attirano la sua attenzione i superbi, gli eretici,

[1] Questa teoria degli angeli, denunciata per la prima volta da Origene, è quella che ha dato fama di eretico al Palmieri e all'opera sua.



L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE, DEL BOTTICELLI

(Galleria Nazionale di Londra)

i posseduti da spiriti maligni, gl'incantatori, gl'idolatri, ecc., finchè rimesso dalla sibilla nelle mani di Calogenio, il buon angelo, attraverso varie e sottili circonvoluzioni filosofiche arriva alla città della Vita Beata.

Sarebbe inutile e inopportuno dilungarsi qui con una più minuziosa analisi del poema, [1] di cui, del resto, esistono rare copie dimenticate, o quasi, nelle biblioteche italiane.

Ma sebbene ignorato, e appunto forse per questo, nessun libro è stato così ferocemente discusso e con maggior quantità di argomenti come quello di Matteo Palmieri. Il primo a farne cenno fu il Teritthem. [2] Questo abate tedesco, che probabilmente aveva avuto solo vaghe notizie intorno alla *Città di Vita,* e ne sapeva quel tanto che poteva aver appreso dalla condanna del Santo Uffizio, scrisse molto leggermente del diplomatico fiorentino. Nel suo catalogo degli scrittori ecclesiastici, al nome di Matteo Palmieri, si trovano queste parole: *M. Palmerius, natione Italus, patria Florentinus, historiographus, philosophus et orator disertissimus qui in concilio florentino inter praeclaros viros enumeratus fuit. Scripsit plenum erroris de Angelis librum quem pertinaciter deffendens tamquam haereticus condemnatus apud Cornam civitatem exhustus est.*

Questa affermazione così recisa di uno scrittore molto consultato, quale il Tritthem, è bastata a dar credito alla favola della condanna e della successiva esecuzione presso una inesistente città di Corna, che lo Zilioli, nella sua storia dei poeti italiani, vuol leggere più correttamente Cortona. Non si capisce però come l'abate tedesco, il quale scriveva il suo libro soltanto 70 anni dopo la morte del Palmieri, abbia potuto inventare una simile favola. E si capisce tanto meno che tutti quelli scrittori italiani i quali attinsero dal catalogo del Tritthem abbondanti notizie senza pur citarlo abbiano accettato la storiella della condanna di un uomo come il Palmieri, che pure aveva lasciato nella storia così numerose tracce della sua vita. Ma è certo però che dopo il Tritthem la notizia di questa condanna cominciò ad accreditarsi: gli scrittori ecclesiastici di Francia, di Germania e d'Inghilterra la riprodussero quasi con le medesime parole. Si trova nella *Cronografia* di Gilbert Genebrard, parigino, che peraltro cita la fonte da cui ha tolto questa notizia; si trova nel *Catalogus omnium scriptorum* e nelle *Pandectarum* di Corrado Gessner, che furono stampate a Zurigo nel 1548, e che ripetono la stessa cosa con le medesime parole; si trova nelle *Epithomae bibliothecae Gesnerii* di Giosia Simler; si trova nel *Supplementum historiae litterariae Guillelmi Cavi* di Enrico Wharthon; si trova nel *Compendium temporum* di Jean Rioche. Tutti questi scrittori del secolo XVI ripetono, senza fermarvisi, la notizia comune della condanna e della esecuzione di Matteo Palmieri. Si capisce bene, leggendo le loro opere, che a nessuno è venuto in dubbio che ciò potesse esser non vero: si sono contentati tutti di ripetere che *scripsit plenum erroris de angelis librum,* e che *pertinaciter deffendens* fu bruciato *apud Cornam civitatem.* Ma di qual sorta fossero questi errori e a che genere appartenesse il libro nessuno ha saputo dire. Nemmeno il titolo comparisce mai in quei cataloghi e in quelle storie: anzi Corrado Gessner, che cita molto esattamente i poeti e gli

[1] Della *Città di Vita* esistono tre copie: una alla biblioteca Strozziana — che è l'originale di Matteo Palmieri — e una alla Laurenziana di Firenze. Un'altra copia è alla Braidense di Milano che il Muratori (*Della perfetta poesia italiana,* l. 1) credeva unica, essendogli ignoti i due esemplari fiorentini. Questi tre testi, a penna, sono arricchiti di fregi e lettere miniate. Del primo si trova notizia nei *Termini di mezzo rilievo* di Baccio Valori, dove fa menzione dell'errore del Palmieri senza entrare in discussione. Nel codice membranaceo della Laurenziana il manoscritto comincia con queste parole: « Comincia el primo libro del poema chiamato Cictà de Vita composto da Macteo Palmieri fiorentino. Et contiensi in questo primo capitulo come Sibilla promette all'Autore esser sua guida in sua opera ». E finisce così: « Finito il terzo et ultimo libro del poema chiamato Cictà de Vita col nome de Dio. Deo gratias amen. Copiato di mia mano questo dì primo di Marzo 1465 di mano di me Niccolò di Francescho Corsi ». Il prof. Guido Biagi mi avvertì l'anno scorso che Napoleone Rasi aveva cominciato a trascrivere buona parte del poema con l'intenzione di darlo alle stampe.

[2] Johannis Tritthemii, abatis Spanherniensis, *De scriptoribus ecclesiasticis.* Colonia, Pietro Quentel, 1546, pag. 320.

storici, parla due volte del Palmieri come storico e come filosofo, e non lo cita nemmeno come poeta. E questo si capisce giacchè abbiamo visto quali disposizioni avesse preso il Palmieri perchè il suo libro non avesse una troppo rapida pubblicità.

Ma quello che si capisce meno è come l'errore sia passato in Italia, e abbia trovato fede anche fra alcuni dei nostri scrittori. Lo Zilioli — che ho già citato — si appoggia sull'autorità di Fra Filippo Bergamasco, dicendo di lui che *forse era stato spettatore di quel povero e sfortunato poeta.* Quest'asserzione è tanto più strana in quanto che il minorista Filippo non fa parola di questa eresia e di questa condanna nel suo *Cronicarum supplementum,* dove appunto parla di Matteo Palmieri. Il Vossio però, che combatte molto debolmente la diceria e dimostra piuttosto di volerla accogliere, nota che il silenzio del Bergamasco e del Volterraneo [1] non significano nulla, poichè, a parer suo, i due scrittori *silentio malint praeterire quod hominis eruditi beneque meriti litteraturum studiis nomen ac gloriam labe non exigua aspergere viderentur.*

Ma accanto a questo gruppo di scrittori che sosteneva così assolutamente la condanna del nostro poeta si venne formando a poco a poco un altro gruppo che escluse il rogo di Cortona, ma che pure asserì essere state disotterrate le sue ceneri e sperse al vento, o per lo meno sepolte in nuda campagna. Quest'affermazione è anche più grave, perchè poteva, a prima vista, avere un'apparenza di verità. E non si capisce bene come il Gelli — che del Palmieri si occupa con evidente compiacenza — abbia potuto asserire che le sue *ossa furono disotterrate e sepolte fuor del sagrato.* [2] Il che poteva esser forse derivato — con un po' di fantasia — dalla condanna del suo poema e dall'interdizione lanciata contro l'altare della sua cappella in San Pier Maggiore. Finalmente una terza parte di storici e di ecclesiastici è d'opinione che solo il libro venisse condannato ed arso per mano del boia, e fra questi vi è Paolo Giovio, [3] il Landino, [4] Ugolino Verini, [5] Giovanni Matteo Toscano [6] e Giovanni Lami. [7] Il Giovio anzi è molto più esplicito, ma dimostra anche lui di parlare a caso senza aver letto il poema, giacchè fa il Palmieri convinto di arianesimo, mentre il suo errore derivava tutto dall'aver risuscitato una condannata ipotesi di Origene. E quest'asserzione del Giovio è ripetuta tranquillamente da tutti quelli che sono venuti dopo di lui, e che hanno attinto alle sue opere.

Così tra le più curiose ignoranze e le più inesplicabili confusioni la storia di Matteo Palmieri è stata riportata attraverso i secoli.

Il più bell'esempio di questa straordinaria leggerezza si trova nel Crescimbeni. [8] Egli, parlando delle opere del diplomatico fiorentino, cita un *Acta di Vita* invece di *Cictà,* rimettendosi al catalogo sbagliato della Strozziana, e, subito dopo, un poema sugli angeli, confondendo le due cose, e attenendosi ai biografi del secolo XVI. Finalmente romanticizza il buon canonico Dati, e asserisce che quel volume è dedicato e *Lionora Dati!* Così si scriveva la storia, e — pur troppo — si scrive spesse volte anche adesso! Il più sincero fra tutti questi è ancora il Bellarmino, [9] che, dopo aver letto questa quantità di accuse feroci, finisce per dichiarare: *scribit quidem Tritthemius hunc Matthaeum postea de haeresi damnatum fuisset, sed in Chronica ipsius nullum ego erroris inveni vestigium!*

Ora bisognerebbe vedere quali argomenti militano in favore di questa eresia e quali contro. Certo Matteo Palmieri profittò della teoria di Origene più per una licenza poetica

[1] RAPHAEL VOLATERRANEI, *Commentarium Urbanorum octo et triginta uno.* Basilea, Froeben, 1630.

[2] GELLI, op. cit.

[3] PAULI JOVII.

[4] LANDINO, *Apologia di Dante e. dei fiorentini.* Egli dice del poema che «se non fosse caduto in eresia avrebbe potuto facilmente vivere».

[5] UGOLINI VERINI, *De illustratione urbis Florentiae.* Egli dedica al Palmieri questi due versi:

Te quoque Palmerii quamquam te ceperit error
Spirituum, haud parvo tamen es celebrandus honore.

[6] JOHANNIS MATTHAEI TOSCANI, *Peplus Italiae,* § III.

[7] GIOVANNI LAMI, *Note alla vita del marchese Romolo Riccardi.*

[8] CRESCIMBENE, *Commentarii,* vol. IV.

[9] BELLARMINO, *De scriptoribus ecclesiasticis.*

che per convinzione propria; non si spiegherebbe altrimenti il comento che Leonardo Dati, vescovo e segretario del papa, e la lettera che egli scrisse al Palmieri per ringraziarlo dell'invio. [1] Ma quelli erano tempi in cui la religione non veniva così sottilmente discussa, come fu fatto in seguito. Lo stesso Gelli, [2] riportando la teoria del Palmieri, cadde in molti errori teologici, senza che per questo il suo libro venisse condannato, e il Pulci si esprime anche più liberamente quando dice:

Altre spezie di spiriti folletti,
Che non furon fedel, nè rei, già quando
Fu stabilito il numer degli eletti:
Non so se il mio Palmier qui venne errando
Che par di corpo in corpo ancor gli metti
Ond'e' punge la mente con mille agora
Esser prima Euforbio e poi Pittagora. [3]

Ma con tutto ciò, e sebbene le discussioni in proposito siano state lunghe e minuziose per diversi secoli, non ha esitato Casimiro Oudin [4] ad accettare la favola del bruciamento e dell'eresia di Matteo Palmieri, e cerca di portar nuove prove di questo fatto! Nemmeno Walter Pater, il critico inglese, è stato più serio e più dotto. Anche lui parla di una *Città Divina,* e sembra quasi compiacersi dell'eresia del poeta nell'anno di grazia 1870! [5]

Del resto, chi avesse volontà di conoscere più a fondo la storia di questa controversia e di sapere quali argomenti siano stati trovati in favore del Palmieri e quali contro, può ricercare nelle *Dissertazioni Vassiane* [6] di Apostolo Zeno, che ha trattato la questione con molta larghezza d'idee e grande copia di documenti.

III.

Per il quadro dell'*Assunzione* è seguìto a un dipresso quello che era seguìto per la *Città di Vita.* Giorgio Vasari nella vita del Botticelli scrive a proposito di quel quadro:

« In San Pier Maggiore, alla porta del fianco, fece una tavola per Matteo Palmieri con infinito numero di figure, cioè l'Assunzione di Nostra Donna con le zone dei cieli come sono figurate... con disegno datogli da Matteo, che era letterato e valentuomo: la qual'opera egli con maestria ed infinita diligenza dipinse. Ma, con tutto che quest'opera sia bellissima e ch'ella dovesse vincere l'invidia, furono però alcuni malevoli e detrattori che non potendola dannare in altro dissero che e Matteo e Sandro vi avevano peccato in eresia, il che se è vero o non vero non se ne aspetta il giudizio a me; basta che le figure che Sandro vi fece veramente sono da lodare per la fatica che durò nel girare i cerchi de' cieli, e tramezzare tra figure e figure d'angeli e scorci e vedute in diversi modi diversamente; e tutto condotto con buon disegno ». [7]

Ma questa esaltazione del Vasari sembra poco giustificata dal quadro attribuito al Botticelli, nel quale non si riscontra nessuna delle qualità botticelliane. Certo però che

[1] Questa lettera fu scritta dal LATERANO nei primi giorni d'aprile dell'anno 1466. Dopo aver ringraziato il Palmieri del gratissimo dono, finisce con queste parole: « *Igitur incredibili cum voluptate animi tuam hanc Civitatem Vitae et suscipio et amplector, ut videre mihi videar te duce hos hunc mortalitatis carcerem procul dubio ad immortalem gloriam evolare et morte cum sempiterna vita commutare. Neque dubito omnibus christianis qui libros hos legerint jure optimo contingere* ». Parole molto concludenti in bocca ad un simile prelato.

[2] G. G. GELLI, *Lezioni sopra l'Inferno di Dante.*

[3] *Morgante Maggiore,* XXIV, 109.

[4] *Commentarius de scriptoribus ecclesiasticis,* t. III, 1724.

[5] *The Renaissance.* Studies in Art and Poety (BOTTICELLI).

[6] Venezia, Albrizzi, 1752.

[7] VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (ed. Milanesi).

l'affermazione dello storico d'arte è stata poi riprodotta da tutti coloro i quali hanno scritto dopo di lui, e la favola della persecuzione di Sandro Botticelli si è, a poco a poco, estesa in tutta l'Europa, e ai nostri giorni ha trovato critici d'arte che l'hanno fatta loro con evidente compiacenza. Ma basta esaminare un po' da vicino la storia di quel quadro per rendersi conto di tutta la falsità di una simile invenzione. E, prima di tutto, il quadro è veramente del Botticelli?

Se si deve prestar fede a tutti gli storici che hanno descritto la vita del pittore fiorentino bisognerebbe rispondere recisamente con un'affermazione. Nessuno dei molti scrittori di cose d'arte che si sono occupati di Firenze e del Filipepi ha nemmeno dubitato di questa verità. Il Bocchi,[1] nella sua descrizione della città di Firenze, parla a lungo di questo quadro, e anche lo descrive con una grande minuzia di particolari, pur non dubitando che appartenesse al Botticelli. Il Richa poi si spinge anche più oltre: dopo aver fatto la storia dell'eresia di Matteo Palmieri — il Richa è uno dei rari scrittori che in questa contesa abbiano cercato il fondo — egli descrive la cappella dei Palmieri in San Pier Maggiore, e conclude col dire: « La tavola dunque fu dipinta da Sandro Botticelli, con invenzione e disposizione suggerita da esso Matteo... E se non abbiamo l'anno certo di questa pittura, direi però circa il 1470 quando Sandro era in credito di eccellente pittore. Morì egli nel 1515. Visse anni 78, onde pare che nel 1470 potesse essere giunto a quella perfezione che mostra questa lodatissima tavola ». Disgraziatamente però quest'affermazione del gesuita torinese non è documentata, e d'altra parte è noto con quali occhi si giudicassero nel secolo scorso le pitture dei quattrocentisti. Per quante ricerche io abbia fatte nelle vecchie guide, nei cataloghi e nelle storie, l'*Assunzione* di Matteo Palmieri comparisce sempre come opera del Botticelli.

Sono riuscito per altro a ritrovare la storia abbastanza esatta di questo quadro che è su tavola col ritratto del donatore e di sua moglie Nicolosa Serragli a destra e a sinistra dell'avello di Maria Vergine.

L'eresia che ha colpito questo quadro fu dichiarata molti anni dopo la morte del Palmieri e del Botticelli, solamente quando la lettura della *Città di Vita* cominciò a spargere per la città la fama degli errori contenuti in quel volume. Ma non si capisce bene se questa condanna e l'interdizione dell'altare dove si trovava il quadro derivasse dal numero infinito di angeli che esultano intorno alla Vergine, oppure al ritratto del Palmieri. Io però sono convinto che l'interdizione derivava piuttosto dal ritratto. Infatti, l'idea che gli angeli disegnati secondo tutte le tradizioni dell'arte primitiva, e senza nessun attributo simbolico e profano potessero partecipare della stessa natura umana di quelli cantati nella *Città di Vita,* e questo solo perchè il quadro era stato ordinato da Matteo Palmieri, non mi pare nè accettabile nè giusta. Si capisce invece più facilmente come potesse dispiacere alla Chiesa che l'immagine di un uomo, le cui opere erano condannate di eresia, dovesse rimanere sull'altare all'adorazione dei fedeli. E bisogna anche considerare questo fatto: che vi fu qualcuno il quale propose di togliere via dalla tavola l'effigie del donatore.[2] Mi sembra che non possa restare nessun dubbio sulla ragione che indusse la chiesa fiorentina a sconsacrare la cappelletta dei Palmieri.

Il quadro dunque rimase coperto da un velo, e non fu tolto dall'altare dove il Richa lo vide nel 1745. Ma, pochi anni dopo, il quadro subì una trasformazione, o, per lo meno, un ritocco. Il Baldinucci nelle sue *Notizie di professori del disegno,* parlando del Botticelli, viene a dire: « Fece anche per San Pier Maggiore una *già* bellissima tavola che fu posta sopra un altare della porta di fianco... E ho detto già bellissima perchè essendo essa stata alcuni anni sono assai trascuratamente lavata, poco ha ritenuto di quel bello che aveva ».

Questa lavatura fece sì che il velo nero fosse definitivamente levato; erano passati duecento anni, e il rigore primitivo non aveva più tanta forza. Infatti, nelle *Lezioni di*

[1] Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze* (1667). [2] Richa, op. cit.

antichità toscane, pubblicate da Giovanni Lami nel 1765, si trova descritta la chiesa di San Pier Maggiore, la cappella dei Palmieri e la tavola dell'Assunzione, senza che si parli nè dell'interdetto, nè del velo nero. Ma questo quadro non doveva rimanere più a lungo in quel luogo. Nel 1785 volendo le monache del convento vicino ridurre e adornare, secondo il gusto dell'epoca, il piccolo oratorio di San Pier Maggiore, mentre si eseguivano i restauri rovinò uno dei pilastri della navata di mezzo, e questo trasse con sè buona parte del tetto e della chiesa. [1] Questo incidente scoraggiò le monache, le quali preferirono di ruinare il resto della chiesa e di abolire il convento. La chiesa fu poi riedificata e mantenuta al titolo del medesimo santo; ma ciò che conteneva fu trasportato provvisoriamente nella Compagnia della SS. Annunziata. La tavola dell'Assunzione non ritornò più al suo posto, e la *Guida per osservare con metodo la città di Firenze,* pubblicata qualche anno dopo (1805), parla dell'*or ruinata chiesa di San Pier Maggiore,* e cita alcune pitture senza però nominare quella del Palmieri. Non saprei veramente se questa *Assunzione* fosse ritirata dai discendenti di Matteo, ma è più probabile ch'essi la vendessero a qualche amatore privato. Infatti, nella *Storia pittorica* dell'abate Luigi Lanzi, che fu stampata nel 1823 dal Silvestri di Milano, si parla nella vita di Botticelli di « un'Assunta fatta per San Pier Maggiore ora in privata casa ». [2] E veramente non arrivo a capire come nell'edizione che il Batelli fece nel 1845 del libro già citato del Baldinucci vi sia una nota per avvertire come quella tavola « vedasi nella R. Galleria di Firenze che ha acquistata dalla famiglia Brocchi ». Per quante ricerche abbia fatto non ho potuto trovar mai che un'Assunzione del Botticelli fosse nei cataloghi degli Uffici. La famiglia Brocchi, se possedette questo quadro, deve averlo venduto ad un Luigi Riccieri, o, per lo meno, questi ne fu l'ultimo possessore, giacchè nel 1878 da un Luigi Riccieri comprò lord Hamilton la tavola tanto famosa e la trasportò in Inghilterra. [3] Dopo la morte del lord, come fu venduta all'asta la sua mirabile galleria, il Governo inglese comprò l'*Assunzione* del Palmieri e la mise nella Galleria Nazionale come opera del Botticelli.

Questa è la storia esatta di quel quadro, come io ho potuto ricostruirla sopra documenti indiscutibili. Resta ora a definire chi ne sia l'autore giacchè oramai bisogna escludere che sia opera del Filipepi.

Tutti i critici moderni non fanno veramente eccezione: il Ranalli, [4] il Crowe o il Cavalcaselle [5] e perfino il Müntz [6] si contentano di accennare all'eresia di Matteo Palmieri e alle noie che ne sarebbero derivate al pittore suo amico.

Due sopra tutti meritano di essere ricordati, perchè emettono opinioni veramente curiose con una leggerezza degna del Crescimbeni. Il primo è il signor Lafenestre, che, parlando appunto di quel quadro, esce a dire: *Le couronnement de la Vierge, si plein d'immaginations hardies que le peintre faillait être poursuivi comme hérétique!!* [7] dando così chiaramente a vedere di non aver mai posato l'occhio su quella innocua pittura della Galleria Nazionale. L'altra è una donna, la signorina Giulia Cartwright, che, in un articolo sopra il quadro in questione, dove traduce più o meno esattamente il capitolo del Richa, conclude dicendo: « But bitter memories of slanderous tongues, were no doubt in his mind when many years he painted his famous picture of *Calumny triumphing over Innocence* ». [8] Bisogna perdonar

[1] *Firenze antica e moderna illustrata.* Firenze, Pietro Allegrini, 1789.

[2] Matteo Palmieri non ebbe figli, ma ne ebbe suo fratello Bartolommeo, che continuò la discendenza della famiglia. Nel 1712 il cav. Lorenzo Palmieri, nella villa alle falde di Fiesole, tuttora esistente, volle dedicare una stanza all'avo suo, e fece dipingere Matteo in mezzo alle muse in una sala dove raccolse le opere e i manoscritti dell'umanista fiorentino di cui era l'ultimo discendente.

[3] Vedi le note del MILANESI alla *Vita di Sandro Botticelli* di GIORGIO VASARI.

[4] FERDINANDO RANALLI, *Storia delle belle arti in Italia.*

[5] CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana,* vol. IV.

[6] EUGÈNE MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance.*

[7] GEORGE LAFENESTRE, *La peinture italienne.*

[8] G. CARTWRIGHT, *A heretic picture.* (« The Magazine of Art », June 1883).

molto all'uno e all'altra perchè hanno molto errato, e perchè questo sproposito non è il loro primo e forse non sarà nemmeno l'ultimo!

Ma oramai la critica moderna ha stabilito assolutamente che il Botticelli non è l'autore del quadro. Qualche tempo fa io parlavo col prof. Venturi di questa curiosa questione di eresia, e gli facevo notare i molti errori che erano stati detti, quando egli mi asserì che il quadro di Londra non era assolutamente del Botticelli, ma piuttosto del Botticini, un pittore poco noto, contemporaneo di Sandro e scolaro del Verrocchio, e del quale la Galleria di Londra conserva anche un altro quadro nella sala di scuola senese. Soggiungeva anche d'essere sicuro di questo fatto, perchè reduce appunto da Londra aveva potuto osservare minutamente la tavola dell'Assunzione, dove non eravi nessuno dei più comuni caratteri botticelliani.

Cosicchè io non fui molto stupito quando, poco tempo dopo, lessi il volume dell'Ulmann, dove si asseriva la stessa cosa.[1] E siccome le parole dell'Ulmann chiudono definitivamente la contesa, mi piace qui riprodurle. Egli dunque dice che «sebbene intenditori d'arte abbiano descritto minuziosamente il quadro e la sua sorte, e sebbene il Vasari lo abbia grandemente lodato, la nuova critica sostiene che l'autore non debba essere stato il Botticelli, ed io credo con molta ragione. Vi sono, è vero, molte figure vivaci e abilmente composte, ma il quadro è privo di quella fine genialità che caratterizza le opere di Sandro. Un paragone di questo quadro con un altro del medesimo soggetto, l'illustrazione cioè del XXVIII canto del *Paradiso* di Dante, che è a Berlino, dimostra chiaramente la diversa disinvoltura e la grazia del movimento, e l'intensità della vita spirituale che fa vivere le figure del Botticelli».

E più sotto:

«Il tipo degli angeli, le teste degli uomini ed i costumi si avvicinano sul nostro quadro più all'arte del Verrocchio che a quella del Botticelli. Lo Schmarsow ha dichiarato questa pittura identica a quella di Francesco Botticini (1446-1491), come apparirebbe dalle pitture fatte per la Compagnia della Veste Bianca in Empoli, e poi trasportate nel Collegio, sull'altare di Sant'Andrea».

E finalmente, dopo aver riprodotti alcuni esempi di quadri di questo pittore paragonati con quelli di Sandro, l'Ulmann conclude:

«Può essere in realtà che il Botticelli abbia avuta la commissione dal Palmieri per questo quadro dell'*Assunzione,* e che lo abbia poi lasciato eseguire al Botticini. La grande somiglianza dell'arte di Botticini con quella di Botticelli proviene dalla grande intimità di quei due che appunto nel 1470 lavoravano insieme».

Queste parole mi sembra che tolgano ogni dubbio, tanto più che la citata autorità dello Schmarsow, il quale ha raccolto molti dati intorno alla vita del Botticini con l'intenzione di farne un giorno uno studio, è un'autorità che non può esser discussa. Così, dopo quattrocent'anni, si è risoluta una delle più curiose polemiche d'arte. Vi sono stati filosofi, teologi, storici e critici che si sono occupati di Matteo Palmieri e di Sandro Botticelli, ma i più hanno seguìto docilmente l'errore del Tritthem o del Vasari senza preoccuparsi di ricercare la verità. E, come segue in simili casi, quelli storici, quei filosofi, quei critici discutono di un poema che non avevano letto e di un quadro che non avevano visto!

DIEGO ANGELI.

[1] Aristide Sartorio — uno dei pochi pittori italiani che abbiano un seria cultura d'arte — contemporaneamente al Venturi, di ritorno da un viaggio in Inghilterra, mi assicurava che il quadro creduto del Botticelli doveva essere apocrifo.

LA CHIESA "DELLA SANTA" A BOLOGNA



L'ATTIVITÀ edilizia che fiorì a Bologna nella seconda metà del Quattrocento fu eccezionale, a giudicare dalle notizie che vanno rivelando gli archivi bolognesi. Gli edifici di quel tempo che poterono attraversare incolumi i quattro secoli che seguirono, tanto facili ad accogliere i prodotti fantastici dei nuovi architetti quanto difficili a tollerare quelli più modesti e gentili dell'età d'oro non rappresentano che la minor parte di quella produzione. Fu tutta una rifioritura artistica che andò aumentando verso gli ultimi anni del secolo XV, incoraggiata dalle richieste di privati, di conventi, di chiese, di confraternite. Per non parlare che degli edifici religiosi, i risultati delle nostre ricerche ci assicurano che in quel periodo si lavorava attivamente, oltre che in San Petronio, oggetto di lavori quasi continui per tre secoli, in San Salvatore, in Santa Maria degli Angioli, in Sant'Agnese, in San Giovanni in Monte, in San Proculo, in San Martino Maggiore, in Santa Maria Nuova, in San Giacomo e nell'annesso portico, nell'oratorio dei Filippini « la Madonna di Galliera »; parte costruendo di pianta e parte rimodernando, e, fuori di città, in San Giuseppe, a Ronzano, a San Francesco della Riccardina e a San Michele in Bosco: in quest'ultimo convento tutta una schiera di capi-mastri innalzava chiostri, dormitorî, numerose celle, poco dopo demolite dalle truppe di Armaciotto dei Ramazzotti, in attesa che nel principio del Cinquecento altri stuoli d'artisti trovassero in quella fabbrica lavoro e onori. E i libri di spese di conventi e di confraternite rivelano nomi di architetti, di maestri di cotto, di tagliapietre, di muratori, di pittori, di decoratori, in gran parte caduti in dimenticanza, e contratti, collaudi, liti, suppliche d'artisti non pagati: e allo studioso che fruga fra quelle carte appare ancora la fugace visione di quell'ambiente così triste e così raffinato.

Ricchissima, fra i prodotti architettonici di quel periodo, la facciata della chiesa del Corpus Domini, più nota sotto il nome di Santa Caterina, o senz'altro, « la Santa ». L'esuberanza di quella decorazione esposta ai guasti e alle intemperie ci mostra fino a che punto arrivasse il compito dell'artista nel secolo XV: la parte decorativa vi ha il sopravvento sull'architettonica che è modestissima. Che autore di tale decorazione in terra cotta debba ritenersi Sperandio da Mantova è cosa già nota agli studiosi dopo le osservazioni del prof. Adolfo Venturi, che tessè pel primo la vita dell'artista sui documenti, e fece notare la grande somiglianza tra la decorazione di questa porta e quella della tomba di Alessandro V, in San Francesco, opera di Sperandio, come scoprì il signor Alfonso Rubbiani nei libri del

convento.[1] Nelle nostre ricerche non ci fu possibile trovare la conferma del risultato a cui il Venturi arrivò coi confronti stilistici: risultato sul quale del resto non ci pare si possa rimanere in dubbio. In compenso potremo dare altre notizie non meno importanti, e prendendo le mosse dall'osservazione della chiesa della Santa e dalla sua storia, esporremo alcune considerazioni che essa ci suggerisce, a contributo dell'illustrazione dell'architettura bolognese nel Rinascimento.

Fondatrice della casa delle Clarisse in Bologna fu Santa Caterina, figlia di Giovanni Vigri ferrarese e di Benvenuta Mamelini bolognese, nata in Bologna l'8 settembre 1413, trasferita a Ferrara nel 1424, dove vestì l'abito francescano sotto la regola di Santa Chiara. Un novellista bolognese della Corte di Giovanni II, Sabadino degli Arienti, tralasciando per un momento di tessere l'elogio delle gentildonne più in voga, scriveva dell'umile suora che « per observantia per umilità, per pietate, per oratione, per optimi exempli et per forteza hebbe contra le diabolice bataglie, in l'ordine de sancta Clara del Corpo di Christo s'è facta in terra et in cielo beata et sancta ».[2] La Vigri venne a Bologna il 22 luglio 1456 con dodici professe, due converse e una terzina, le quali provvisoriamente si posero nell'ospedaletto di Sant'Antonio. Il 23 marzo 1455 il cardinal Bessarione, legato apostolico, aveva concesso alle suore di comprendere nel loro convento la chiesa di San Cristoforo delle Moratelle e il papa Callisto III, con bolla del 16 ottobre dello stesso anno, confermò la concessione. La beata Caterina morì in odore di santità il 9 marzo 1463, mentre era badessa del convento di Bologna. La fama dell'ordine da lei fondato aumentò dopo le successive concessioni e privilegi di papi e di legati, tantochè Paolo II, con bolla 10 maggio 1471 (che conservasi tuttora nell'archivio del monastero con tutti gli altri privilegi, presso l'archivio di Stato di Bologna), concesse loro, per allargare il circuito del convento, anche l'oratorio e gli orti della Compagnia laica di Gesù Cristo, posti in via Val d'Aposa, presso gli edifizi delle stesse suore. I confratelli protestarono contro la bolla papale, dichiarando che il loro luogo era stato da essi costrutto con denaro privato, per cui non potevano assoggettarsi ad alcuna giurisdizione ecclesiastica: le cose sarebbero andate per le lunghe, in un'epoca come quella piena di formalismo, se le suore non si fossero obbligate a fabbricare altrove, in cappella di Santa Maria delle Muratelle, un oratorio circondato da un muro, per uso dei confratelli: ed esse aggiunsero alle loro case quella della Compagnia.[3]

Dell'antico convento annesso alla chiesa delle suore del Corpus Domini rimane ben poco. Fu costrutto a periodi, e andò aumentando la sua area dopo le varie concessioni di cui abbiamo fatto cenno. Il memoriale del convento ricorda che avanti che morisse Santa Caterina si era incominciata la fabbrica di un chiostro, in seguito chiamato delle *celle vecchie*, a spese di Gio. Battista Manzoli. I libri di spese per la costruzione del convento dal 1461 al 1469, ricordati nel repertorio di quell'archivio, andarono perduti e relativamente a quella costruzione non ci fu dato trovare di notevole che un atto del 14 giugno 1456 col quale i procuratori delle suore cedettero a un m° Santino muratore una pezza di terra di tornature 12 nella guardia di Bologna, nella parrocchia di San Mamolo, per L. 140, per compensarlo della sua opera di muratore prestata quando si fabbricava il monastero. Le notizie, d'altronde, non avrebbero avuto che un valore relativo, perchè dell'antico edifizio eretto in quel tempo non rimane più nulla. Il convento delle Clarisse fu riedificato nel luogo occu-

[1] A. Venturi, *Sperandio da Mantova* (in « Archivio storico dell'Arte », A. I, pag. 385 e A. II, pag. 229, « Appendice »).

A. Rubbiani, *La tomba di Alessandro V (opus Sperandei)* (negli « Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna », III serie, vol. XI, fasc. I, II e III).

[2] *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti,* a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, (nella *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare,* disp. CCXXIII). Bologna, 1888.

[3] Archivio di Stato di Bologna — Demaniale — M. M. del Corpus Domini 220/2127. Memoriale, c. 295 e seg. *Origine del Monastero.* — Ghirardacci, *Historia di Bologna,* vol. III. — Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna.* Bologna, 1872, vol. V, pag. 148 e seg.

pato dall'antico nel 1581, come attestano la data che si legge nell'esterno del muro di cinta verso via Urbana, la lapide in via Tagliapietre e le memorie dell'archivio.[1] Dal grande muro di cinta (che conserva un coronamento in terra cotta, un'elegante colonna corinzia del secolo XV, incastrata nell'angolo di via Bocca di Lupo, e alcune statue di santi più moderne negli angoli, postevi all'epoca dell'ultima ricostruzione), è dato farsi idea della vastità dell'antico convento. Ora l'edifizio non conserva più l'aspetto primitivo ed è ridotto a caserma militare, sorte a cui si sono sottratti ben pochi conventi da noi.

Importante invece è la storia della costruzione della chiesa annessa al ritiro e che ha la facciata nell'attuale via Tagliapietre. Fu fabbricata da Lodovico Felicini bolognese, a spese dell'eredità di Ercole Felicini. Anche il Comune e parecchi fedeli concorsero con più elemosine all'erezione della fabbrica per molti anni.[2]

Il 25 aprile 1478 si stese il contratto tra le suore e Bartolomeo di Gio. Calcina, loro procuratore, da una parte e gli architetti Nicolò di Marchionne da Firenze e Francesco di Dozza, dall'altra col quale questi promettevano « di fare una chiesa dietro a quella che al presente è fatta, di piedi 90 lunga e larga piedi 30, fatta in volta come quella che al presente e fatta e havere L. 10 per pertica di detta volta e la cupola in volta L. 12 se la voremo, fatta e stabilita e L. 3.10 per pertica del muro sotto detta volta con fondamenti archi e pilastri et dui per meter in opera al piede del abassamento a misurarlo per longo et 6 il piede delle cornise stabilite a misurare per il longo et altre ».[3] L'atto fu sottoscritto da Lodovico di Gio. Felicini, depositario delle suore, da Bartolomeo Calcina e dai due artisti. Qualche tempo prima però le suore avevano incaricato l'intarsiatore Pietro da Fiorenzuola di costrurre gli stalli del coro della loro chiesa: era stato presente a questo contratto Nicolò di Marchionne. Il fatto di trovare che questo lavoro fu commesso all'artista prima che si rogasse l'atto di costruzione della nuova chiesa fa supporre che fino all'anno 1478 le suore del Corpus Domini non avessero intenzione di fare nuove spese e che si limitassero ad adornare il loro vecchio oratorio: solamente dopo, quando l'eredità provvidamente lasciata dal Felicini e i conseguenti aiuti dei fedeli resero possibile il pensare alla costruzione di una nuova chiesa, esse ne incaricarono i due architetti ricordati. Probabilmente gli stalli precedentemente ordinati a Pietro da Fiorenzuola servirono alla nuova chiesa e debbono essere gli stessi ordinati da Gio. Battista Manzoli, di cui fanno cenno i memoriali del convento.[4]

[1] « Dell'anno 1581 fu principiata una nuova Fabrica per le monache del Corpus Domini, e terminato il Monasterio con il recinto de Muri come di presente si vede e furono per tal Fabrica atterate, e pigliate in clausura molte case comprate per tal effetto da Ludovico Stella per L. 5043, da Bartolomeo dall'Avoglio per L. 8500, da Antonio Magnani, et altri come per più instrumenti rogati dal notaro Teodosio Botti. Per questa Fabrica si raccolsero molte elemosine da diversi devoti e Benefattori, e Papa Gregorio Decimo Terzo donò in più volte lire sessanta quattro mila e seicento trentasei, cioè L. 64,636, ecc. ». (Arch. cit. - Memoriale cit., c. 339 r.).

[2] Archivio di Stato di Bologna — Comunale — *Mandati*, vol. n. 19 (1478-1481), c. 134 v., c. 145 r., c. 150 v., c. 167 r., c. 169 v., c. 183, ecc. *Partiti*, n. 10, c. 43 r. — « 4 maggio 1480 — Item per omnes fabas albas (Reformatores) assignaverunt et donaverunt Monialibus Corporis Christi libras trecentas bon. super condemnationibus usque in presentem diem factis; quas ipse vel earum procuratores seu alij pro eis et earum nomine exigere debeant pro fabrica earum monasterii quod in presentiarum construitur videlicet L. 300 ». (Arch. cit., *Partiti*, n. 10, c. 18 r.). Vedi pure *Mandati*, n. 20, c. 320 v.; dell'Archivio notarile di Bologna gli atti del notaio Alberto Argelata, filza 2, n. 226, filza 4, n. 333, filza 5, n. 513, filza 6, n. 617. Prot. A, c. 10 v.; e dell'Archivio del Corpus Domini cit. *Istrumenti* 1478 e seg.

[3] Archivio di Stato di Bologna. Studio Alidosi: Vacchettini, numero progressivo 26, fasc. 274, c. 51 r.

[4] Il contratto coll' intarsiatore nell'Archivio notarile di Bologna, negli atti del notaio Alberto Argelata (Archivio Masini, filza 5, n. 483) è il seguente:

« Millesimo Quadringentesimo Septuagesimo Sexto Indictione nona die martis tercio mensis Septembris pont. d. Sixtj pp. Quarti. — Providus vir Bartholomeus quondam Johanni de Calzina civis bon. c. s. Nicolai de Albaris sindicus procurator Monasterij etc., dominarum Sororum Sancte Clare alias Corporis Christi Bononie locavit opus faciendi unum Chorum Magistro Petro de Florenzola comitatus Placentie presenti ac promittenti



FACCIATA DELLA CHIESA « DELLA SANTA » IN BOLOGNA

COSTRUTTA NEL 1479 DA NICOLÒ DI MARCHIONNE DA FIRENZE E DA FRANCESCO FOSSI DI DOZZA

*
* *

Il nome di uno degli architetti della chiesa, Francesco di Dozza, di cui possiamo stabilire il cognome Fossi (de Fuciis), è legato alla storia di un altro notevole edifizio bolognese sulla cui costruzione i documenti gettano nuova luce: vogliam dire il palazzo del Podestà.

Ci sia permessa una digressione dal nostro argomento, a cui ci conduce il desiderio di esporre tutti i dati per mettere in rilievo la figura di quell'artista, quasi ignoto fin qui: un cenno sulla parte importante che egli ebbe in questa fabbrica servirà a stabilir meglio la sua attività e a richiamar l'attenzione sull'elemento architettonico della chiesa della Santa.

Riassumendo brevemente le notizie che sul palazzo del Podestà demmo in altro nostro scritto,[1] noteremo che fin dal 1253 il Comune aveva fissato una sede speciale per quel magistrato e per la sua numerosa *curia:* al palazzo poco dopo fu aggiunto la torre *dell'arringo,* recentemente restaurata. Della costruzione primitiva del vasto edifizio e degli ampliamenti del XIV secolo rimangono avanzi grandiosi, quali l'androne e il grande arco verso via degli Orefici. Le ricostruzioni parziali all'edifizio furono parecchie nel secolo XV: principali quella di una gran sala verso la piazza, nel 1447, con spesa di duemila e duecento lire bolognesi e, tre anni dopo, l'adattamento di un portico pieno di botteghe per opere dell'architetto bolognese Bartolomeo Fieravanti. Verso la fine del secolo gli ampliamenti e i restauri al vecchio edifizio medievale, non più rispondente alle nuove esigenze, furono più radicali. Nel 1468-69 vi fu addetto Aristotile Fieravanti per restauri all'interno: nel 1483 incominciarono i lavori di costruzione della parte verso la piazza e dei fianchi, di cui rimane la parte superiore. A sovrastanti al lavoro, per tutelare i diritti e le esigenze del Comune, furon nominati Pirro Malvezzi e lo stesso Giovanni Bentivoglio, e a coprire parte delle spese si destinarono i proventi delle condanne. Si stabilì di portare avanti la facciata del palazzo verso la piazza, e a questo scopo si demolì una fontana che sorgeva innanzi alla porta dell'edifizio. Da principio i lavori si limitarono al lato verso l'attuale piazza del Nettuno: vi si restaurò la sala nei documenti chiamata di *Re Enzo,* e si rifece il tetto che minacciava rovina. Tali lavori furono affidati a maestro Bartolomeo da Novellara, lo stesso che, insieme al Nadi, lavorò nella costruzione del palazzo Bentivoglio, per attuare il disegno di Pagno fiorentino. I restauri di quel lato proseguirono fino al 1488, e i cronisti bolognesi ascrissero senz'altro a questo periodo anche la ricca facciata verso la chiesa di San Petronio.

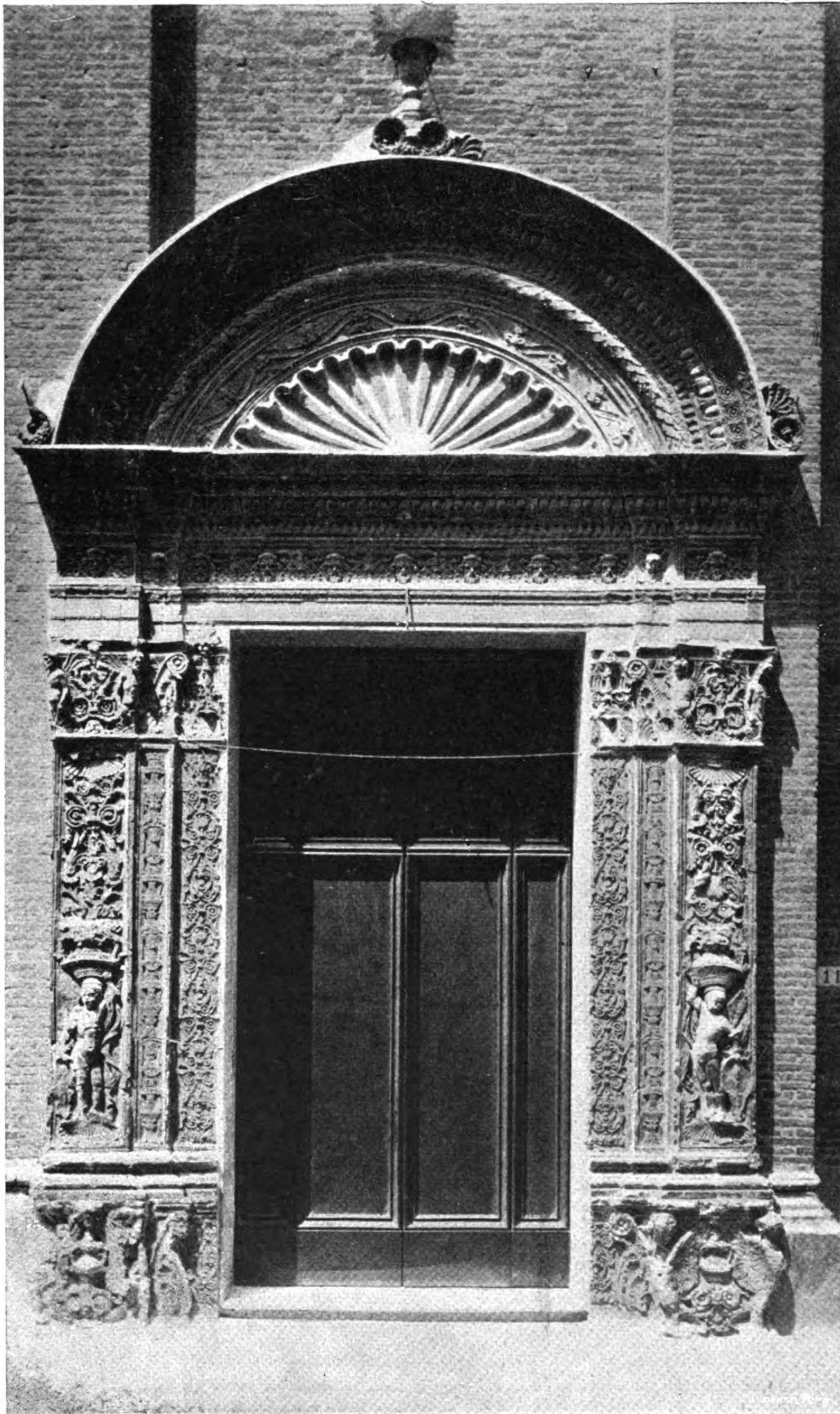
La scoperta di un fascicoletto di spese pei lavori, nel periodo 1492-94, ci permette invece di riportare a questa data la costruzione della facciata attuale, meno il portico in seguito rifatto, come vedremo.[2]

Il numero dei lavoranti addetti alla *fabrica de la fazada sopra la piaza* sono numerosissimi: ve n'ha di Firenze, di Bologna, di Reggio, ma la maggior parte sono lombardi. Per limitarci ai capimastri, di cui ricorre più spesso il nome, ricorderemo Paolo fiorentino, Ercole Achi, Guglielmo Pupi o Poppi, Paolo Gaspare da Reggio, Giovanni da Luino, Michele Becchetti, Giovanni e Bernardo da Chiavenna, Giacomo da Erba, Guglielmo da Bellinzona, Sante da Lian, Antonio, Bartolomeo, Giacomo e Antonio, tutti quattro di Domodossola, Antonio Bonetti da Como, Guglielmo da Bologna, Andrea da Milano, Bernardo e Corso da

illud facere et perficere modo, forma, terminis infrascriptis et cum qualitatibus pro pretio de quibus continet in scriptura presenti inclusa. Qui Bartholomeus in presentia testium et mei notarii etc. (promisit) dicto m° Petro presenti annualiter libr. septuaginta sex bon. ad retionem monete currentis, moneta argentea et partem aurea etc. (Segue fuori): Actum in studio mei notarii, presentibus bono Gaspare quondam Iohannis de Calegaris de Regio c. s. Marie qui dixit etc. Nicolas qd. Malchionis muratore c. s. Marie Magdalene de Florentia, etc. ».

[1] In *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVIII Band, 4, Heft. Stuttgart, 1895.

[2] Mi fu comunicato dal collega dott. Emilio Orioli a cui mi professo grato.



PORTA DELLA CHIESA, OPERA DI SPERANDIO DA MANTOVA, 1479 (1481)

Como e uno stuolo di semplici muratori e manovali. I due dei quali ricorre più spesso il nome e nei quali parrebbe vedere due architetti piuttostochè due modesti *maestri di muro*, sono Giovanni da Brensa (dal 1496 al 1490 architetto della fabbrica di San Petronio e ricordato spesso nei documenti bolognesi)[1] e il nostro Francesco di Dozza.[2] Al pian terreno dell'edifizio si apriva, come ora, un portico, sorretto da pilastri con colonne incastrate: sugli archi un lungo fregio ricorrente lungo tutto l'edifizio fu guastato quando si portò avanti il ballatoio attuale. La parte decorativa, quali le eleganti candeliere dei pilastri superiori

[1] Da una lettera di Andrea Bentivoglio ai sedici riformatori del Comune del 17 giugno 1480 risulta che m° Giovanni Brensa fu architetto del Comune e costrusse il ponte di Reno (Arch. cit. - Com. - Miscellanea.).

[2] Fascicolo di spese per la fabbrica del palazzo del Podestà:

« 1492, c. 1, v. La camara di Bologna de dare adi *xx* de aprille

L. quaranta... a m° Marsilio tagia preda L. 40. s. —
... a m° Francesco da Doza . . . . . L. 40. s. —
... a m° Marsilio tagia preda . . . . L. 60. s. —
... a m° Marsilio tagia preda . . . . L. 150. s. —
... a m° Francesco da Doza . . . . . L. 40. s. —
ecc.

Foglio volante unito a detto fascicolo:

« Al nome de Dio adj 19 de marzo 1492.

« Conto de le masegne a dato Marsilio d'Antonio taiaprede per la fabricha de lo palazo del podesta per la parte verso lo palazo di Signurj per lo banchaletto sotto la bassa pie 8 e on. (oncie) 10 a s. (soldi) 5 il pie L. 2. 4. 2

El pilastro con li roxunj elto piè 13 e on. 11 con la bassa larga pie 8 e on. 6 sono pie 118 e on. a pe quadro a s. 8 d. (denari) 6 el pe . . . . L. 50. 5. 1
El pilastro mezo tondo elto con la bassa in sino al capitello pie 20 on. 7 volta in faza pie 3 on. 2 sono a pe quadro pie 65 on. 2 andante a s. 8, d. 6 il pe . . . . L. 27. 13. 11
El capitello de la meza colona tonda . L. 16. — —
Duj triangoli requadrano larcho . . . L. 11. — —
Uno archo grande de sotto con la chiave trionfale in mezo . . . . 21. 10. —
Uno pezo darcho de pie 2 posto in opera volta verso la porta del palazo del podesta L. 1. 15. —
Doe mexole (mensole) sotto larcho . . L. 3. 3. 9
El basamento sotto el frexo pie 19 on. 10 a s. 8 d. 6 il pe. . . . . L. 8. 8. 7
El frexo de maxegna sopra el ditto basamento pie 60 d. 5 a s. 4 . . . . . L. 12. 1. 8
El lavoro dj roxunj in lo cantone donde finise el frexo verso la porta del podesta L. 1. 9. —
La cornise sopra el frexo pie 21 a s. 18 il pe . . . . L. 18. 18. —
Doe palestrade de le finestre pie 38 a s. 11 il pe . . . . L. 18. 14. —
Uno Archo sopra le ditte palestrade . L. 11. 0. 0
Una Colona elta pie 18 on. 5 a s. 20 il pe L. 14. 8. 4
El basamento sotto al sagramado de le pilastrade pie 8 on. 11 a s. 8 d. 6 il pe L. 3. 15. 9
Li roxunj verso la porta del podesta elto pie 17 on. 8 larcho pie 1 on. 1 a s. 8 d. 6 il pe . . . . L. 8. 2. 3
El capitello e bassa de la colona quadra L. 6. — —
L'architravo de sopra al capitello luncho pie 20 on. 7 a s. 16 d. 6 . . . . L. 16. 19. 7
Uno hochio di sopra . . . . L. 5. — —

L. 258. 9. 0

Uno altro pilastrone verso le orevexarie a la botecha de m° Andrea de le... (*sic*) per lo banchale sotto la bassa pie 10 a s. 5 il pe . . . . L. 2. 10. —
El pilastro con li roxuni pie 130 quadro a s. 8 d. 6 il pe . . . . L. 63. 15. —
El pilastro mezo tondo elto con la bassa insino al capitello pie 20 d. 7 . . . L. 27. 13. 11
El capitello de la meza colona tonda . L. 16. — —
Dui triancholj requadran larcho . . . . 11. — —
Doe mexole sotto larcho 3. 3. 9

L. 382. 11. 9

Se hauto in più volte da la Camara per man del podestà . . . . L. 410. — — »

Seguono numerosi pagamenti a Giovanni da Brensa, a Francesco di Dozza « per opere date a fare la fazada » ecc. c. 11, r. e v. c. 12 e segg. dello stesso fascicoletto per la fabbrica. c. 14 r. r. « M° Francesco da Doza de havere adj viij de octobre per parte de opere ha date a la fabrica de la fazada . . . . L. 20. — —
E de havere per el lavoro ha facto fare a Tordino . . . . L. 87. 3 —
E de havere per el lavoro ha facto a la fazada del palazo verso el palazo di signuri computando le L. 20 soprascripte, ecc. L. 22. 17. — »
seg. c. 15 v. 16 r. ecc. ».

(Archivio di Stato di Bologna — Comunale — *Massarolo dei lavori del Comune*). V. pure *Partiti*, vol. 11 (1490-1500) c. 113 r., in cui sono notate le spese pei lavori di decorazione; e ibid. c. 113 v. da cui si rileva che l'antico palazzo era ornato di una ringhiera in ferro sporgente sulla piazza.

tra finestra e finestra, gli stipiti e gli *occhi* superiori furono intagliati da Alessandro di Antonio Bonaldi, Giovanni Antonio Bia e Marsilio di Antonio. A quest'ultimo debbonsi le decorazioni dei due lati verso il palazzo degli Anziani e verso via degli Orefici, rimasti interrotti: da una sua nota a parte rileviamo che gli eran state date L. 410, e che ne chiedeva altre 382.11.9. Man mano che i lavori proseguivano venivan misurati da m.° Pellegrino Maiatrici, *assazadore,* che trovammo addetto allo stesso ufficio nelle costruzioni di San Michele in Bosco e dell'oratorio della Madonna di Galliera.

Il diligente *massaro* del Comune notò, nel fascicoletto ricordato, tutte le più piccole spese pei lavori del palazzo, fino alle chiavi di ferro tra gli archi del portico e ai portastendardi eseguiti da m.° Giovanni degli Accursi. Contemporaneamente si adattavano i locali interni secondo il nuovo progetto. Sotto la direzione di Francesco di Dozza si rifecero il vasto salone sulla piazza, molte stanze interne *voltate a lunette,* in seguito demolite, la scala e l'ingresso laterale verso il palazzo degli Anziani. I lavori si estesero all'antica torre del secolo XIII. Guglielmo e Giacomo da Ravarino, che avevano già lavorato nelle stanze, vi eseguirono il soffitto intagliato in legno, un pittore detto *el prete* la decorò, e un m.° Andrea la provvide della campana.[1]

L'edifizio fu modificato in seguito colle parziali ricostruzioni del secolo XVI, compreso il ballatoio ricorrente lungo tutta la facciata. In tempi moderni i locali interni furono adattati ad uffici e molti necessitano di riparo. È desiderabile che sulla scorta dei documenti e coll'aiuto di assaggi al monumento si possa addivenire a un serio restauro a questo edifizio, che riassume le glorie del periodo comunale bolognese e che rappresenta, nonostante le superfetazioni, un prodotto importante dell'architettura del Rinascimento.

Volendo fare una ricerca, cogli elementi che ora abbiamo, sull' architetto del palazzo o della parte che rimane del secolo XV, non vorremmo azzardarci a



PARTICOLARI DELLE TERRECOTTE DELLA PORTA

[1] Ibid.

proporre con sicurezza il nome del nostro Francesco di Dozza, mancando ancora, nonostante la scoperta degli ultimi documenti, sufficienti dati per stabilire la sua importanza artistica. Tuttavia, eliminando i due nomi da alcuni cronisti ricordati come quelli dei possibili architetti del palazzo del Podestà, quali, Aristotile Fieravanti (che nel tempo di questa costruzione lavorava da un pezzo in Russia, da cui non ritornò) e il Bramante (del quale lo stile è ben diverso, e che quando venne a Bologna con Giulio II trovò l'edifizio già innalzato), il nome di Francesco di Dozza, ricordato spesso nei documenti bolognesi, e che in quella costruzione ebbe certamente parte principale, ha non poca probabilità di essere accolto come quello dell'architetto del palazzo.

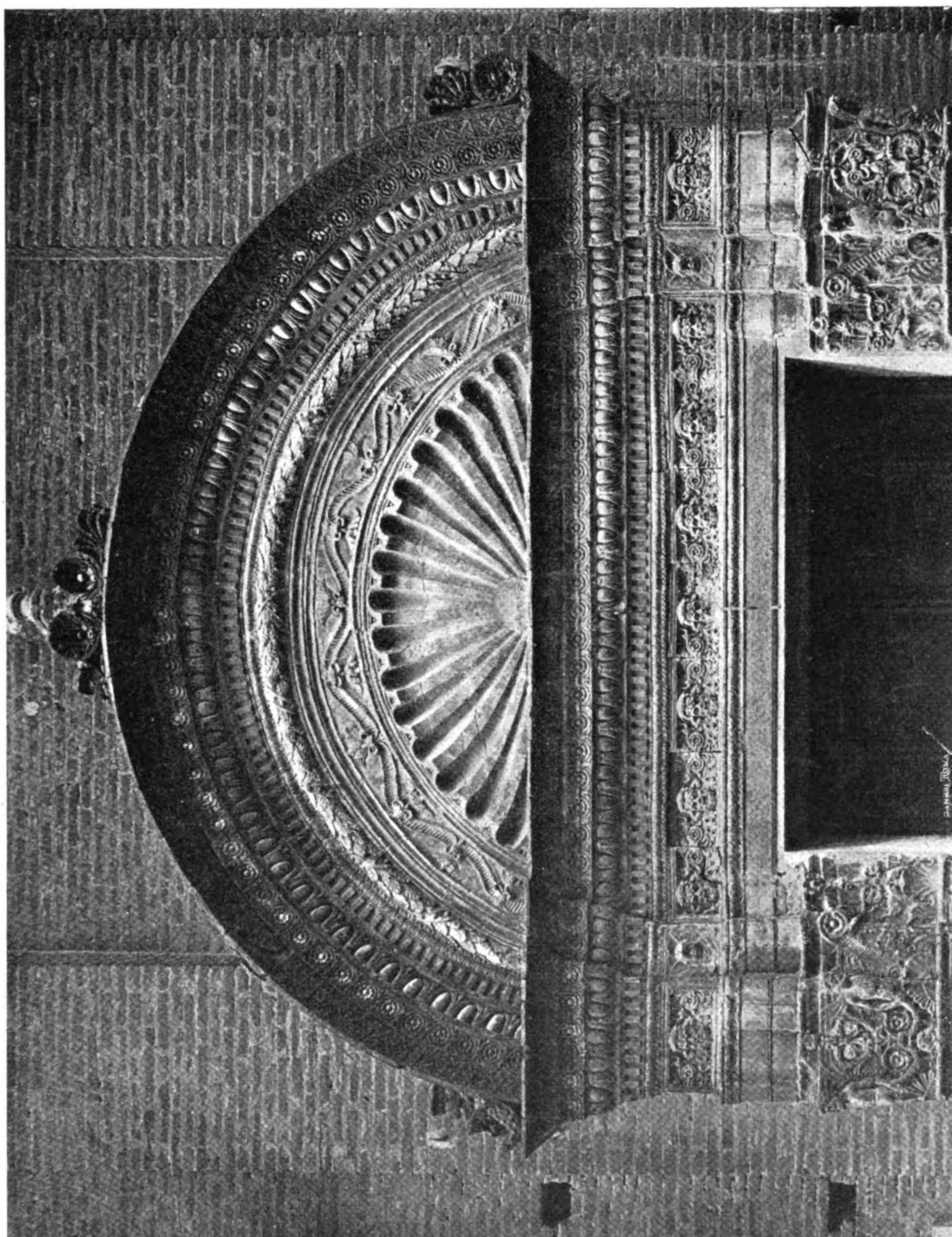
***

La facciata della chiesa « della Santa », innalzata da Francesco di Dozza in unione a Nicolò di Marchionne, è semplice e deve la sua genialità alle terre cotte che l'adornano. Quattro grandi pilastri sostengono la trabeazione ricchissima, su cui girava ad arco la parte superiore, parzialmente rovinata quando si alzò la chiesa, all'epoca della ricostruzione dell'interno, nel 1684.[1] Nel mezzo, stretta dai due pilastri interni si apre la porta: di qua e di là sono incastrati due stemmi abrasi incorniciati, col motto: DVRANDVM EST. Tre grandi occhi decorati riccamente davano luce alla chiesa, di cui l'interno a una sola navata corrispondeva probabilmente alla ricchezza esteriore. La facciata della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna, ricostrutta nel 1473, può dare idea del coronamento dell'oratorio « della Santa ».[2]

I due architetti commisero la decorazione a Sperandio tra il 1479 e il 1480, perchè quando si fece il sagrato innanzi alla chiesa, nel 1481, ricordato dai *memoriali,* la costruzione doveva essere finita. Il geniale artista vi profuse i prodotti della sua fantasia a piene mani: nella porta, intorno ai rosoni, nella trabeazione, nei capitelli dei pilastri, nell'incorniciatura dei due stemmi; il coronamento che correva sotto il tetto, come nella chiesa di

[1] L'architetto Gio. Giacomo Monti ricostrusse la chiesa nel 1684, perchè l'antica minacciava rovina: l'interno fu completamente rifatto in quell'epoca e decorato dal Franceschini, da Luigi Quaini e dall'Hafner, e fu finito nel marzo del 1695 (Guidicini, op. cit., pagina 149).

[2] La storia della costruzione e degli ampliamenti successivi della chiesa di San Giovanni in Monte è di molto interesse e sarà oggetto di altro nostro studio. Incominciata nel 1221, le fu aggiunto il campanile nell'anno 1286: era a tre navate ed aveva l'altare nel mezzo. La facciata rivelava la struttura interna secondo l'uso romanico: nel mezzo la grande cuspide a spiovente; ai lati, più in basso, due ali dai tetti a spioventi delle navate laterali: al sommo una croce in maiolica incastonata nel muro, nel mezzo un rosone e lateralmente due finestre oblunghe, che rimangono tuttora; la porta era sul tipo di quella di San Giacomo, ornata di fasci di colonnette sostenenti molteplici cordonature, e, in basso, due leoni, di cui si ha ricordo fino al 1501. La parte posteriore della chiesa e il campanile ornato di cotti si vedono dentro il recinto delle attuali carceri. Nel 1442 si allungò la chiesa per opera degli architetti Cristoforo di Zanetino, Domenico di Tommaso e del tagliapietre Baldassarre da Varignana, che eresse anche l'altar maggiore. L'interno è a tre navate divise da grandi pilastri ottagonali sorreggenti il tetto: nei muri laterali si aprono le cappelle ad arco acuto; una serie di finestrelle tonde, aperte recentemente sopra gli archi delle campate, illuminano la chiesa. L'attuale facciata fu costrutta in gran parte nel 1473 da Domenico di Obizzo Berardi da Carpi, nel contratto chiamato *pittore:* doveva essere ornata di quattro statue, di colonne, di fregi in terra cotta e di un'aquila, emblema del patrono della chiesa, San Giovanni Evangelista. Ma il concetto primitivo fu modificato, forse per ragioni economiche, e ne risultò l'attuale facciata, mista di motivi romanici e di motivi del Rinascimento: l'aquila rimane tuttora e porta la firma di Nicolò dall'Arca. Il pronao, che sporge, accresce la sgradevole mescolanza di motivi e fu costrutto nel 1589 dall'architetto Nicolò Donati. L'annesso convento, ornato di due chiostri, fu rifabbricato nella metà del cinquecento da Antonio Morandi, detto *Terribilia,* attivissimo artista bolognese, troppo spesso confuso col nipote Francesco. Abbondanti documenti sulla costruzione della chiesa e del convento trovansi nell'Archivio dei canonici lateranensi di S. Giovanni in Monte (Archivio di Stato di Bologna — Demaniale 116/1456 e segg.).



PARTE SUPERIORE DELLA PORTA

San Giovanni in Monte, andò perduto quando si rifece il tetto. Dove l'artista condusse al colmo la ricchezza degli ornati in cotto fu nella porta. Sopra uno zoccolo ornatissimo poggiano i pilastri che ne sostengono la trabeazione: nella parte inferiore dei pilastri due putti, uno per lato, sorreggono due vasi ansati, dando origine a tutto un ricamo fittissimo, che continua nei capitelli, ornati l'uno di due satiri, l'altro di due chimere: la trabeazione è formata di una fila di formelle con testine, dentelli, ovoli e rosette: sulla cornice gira una lunetta con una grande conchiglia nel mezzo, e all'intorno festoni, ovoli, dentelli, ricami: ai lati e in cima le solite palmette completano la decorazione. Questa troppo grande sovrabbondanza di terre cotte, modellate dall'artista a colpi di stecca e di dita, dà un po' all'occhio un'impressione di pesantezza dell'insieme: impressione che doveva sembrar minore forse quando la facciata a pena eseguita mostrava al sole la sua tinta color sangue di bue all'occhio allora abituato a tanta festosità.

Gli ornati dei pilastrini laterali alla porta, la forma dei vasi ansati, il tipo dei satiretti, il drappo svolazzante terminato a fiocchi dei due putti, il genere della decorazione un poco affastellata e che non lascia quasi affatto scoperto il fondo, hanno tali affinità con quelli del monumento ad Alessandro V che non si può dubitare che entrambi i lavori non siano opera di Sperandio.

Oltre questi vi sono, a parer nostro, altri lavori in Bologna che ricordano lo stile dell'artista mantovano, sui quali vogliamo richiamare l'attenzione, in mancanza di documenti che ci permettano di farne con sicurezza il nome dell'autore.

L'uno è il fregio in terra cotta a stampo, che corre all'esterno del portico di San Giacomo, composto di una fila di satiri tenenti una conchiglia con una testa laurata: lo stesso fregio gira intorno al ricco cortile del palazzo Bevilacqua già Sanuti.[1] Avendo potuto osservare da vicino i capitelli della porta della Santa, abbiamo riscontrato una somiglianza singolare tra il tipo di quei satiretti e il tipo di quelli del portico degli Eremitani: anche nella forte modellatura della testa in profilo entro le conchiglie (un motivo classico ispirato da qualche bassorilievo romano e non il ritratto del Bentivoglio, come vollero alcuni), che ricorda alcuni diritti di medaglie di Sperandio, come quelle di Lodovico Carbone, di Carlo Quirini, di Giovanni Bentivoglio e nella riproduzione di quei drappi a mo' di sciarpe, che girano intorno alle figure, ci par di vedere piuttosto lo stile di Sperandio che quello di Onofrio di Vincenzo, preferito da qualcuno, nonostante la leggerezza del fregio più propria di quest'ultimo artista.

Con maggior sicurezza, secondo noi, si può annoverare fra le opere dell'artista mantovano il busto di Andrea Barbazzi, nella cappella omonima in San Petronio. Sorge al disopra del monumento al Barbazzi, costrutto in freddo stile classico nel 1582, e forse per questo e per l'altezza in cui è posto sfuggì all'attenzione dei più. Il monumento fu rimodernato in quel tempo per accordarlo col disegno dell'altro del 1580, addossato alla parte opposta e dedicato a Romeo Barbazzi.

Il busto di Andrea fu modellato probabilmente intorno al 1479, data della morte del famoso giureconsulto. L'iscrizione che si legge nella base del monumento è la seguente:

[1] Parte di questo fregio in terra cotta conservasi nel Museo civico di Bologna. Tanto il portico di San Giacomo come il cortile del palazzo Sanuti furono costrutti quando Sperandio lavorava a Bologna.

MEMORIAE
ANDREAE BARBATIAE
EQUITIS
ET REGIS ARAGONUM
CONSILIARII
AC JURIS CIVILIS
ET PONTIFICII INTERPRETIS
AETATE SUA CLARISSIMI
PRONIPOTES PROAVO
B. M. PP.
AN. MDLXXXII
OBIIT
AN. MCCCCLXXIX

L'amico prof. Venturi ci aveva già comunicato il dubbio che il busto potesse attribuirsi a Sperandio, e infatti, avendo potuto osservarlo da vicino, vi ritrovammo tutte le caratteristiche di questo artista. È in marmo bianco leggermente venato e la capigliatura abbondante rivoltata in fondo e i tratti fisionomici sono la riproduzione di quelli che Sperandio fissò nella nota caratteristica medaglia allo stesso Barbazzi. Il giureconsulto è rappresentato in manto e berretto: i capelli filati, gli occhi profondamente scolpiti, la bocca stretta e la forte modellatura contribuiscono a far attribuire quest'opera al medaglista mantovano.

Andrea Barbazzi, di Noto, presso Siracusa, nato intorno al 1400, venne a Bologna nell'anno 1475 e vi sposò Margherita Pepoli: studiò prima medicina poi legge e fu chiamato a Ferrara a leggervi diritto canonico: compiuta la sua lettura, ritornò a Bologna, dove, nel 1442, venne fatto cittadino con tutta la sua discendenza. Nel 1452 era lettore di decretali e insegnò finchè la morte lo colpì vecchissimo, nel 1479. Era cavaliere e consigliere del re d'Aragona e visse nella ricchezza. Sulla data precisa della sua morte i biografi non concordano: l'Armand la portò al 1480, il Fantuzzi la disse avvenuta il 21 luglio 1479 e il Mazzetti il 28 luglio dello stesso anno.

Una memoria inserta negli atti del *Foro dei Mercanti* del 1479, 2° sem., c. 2, sotto la data 20 luglio, e che pare la più attendibile, riporta: « Ista die decessit Bononie d. Andreas Barbacius de Sicilia miles, utriusque iuris doctor famosissimus per totum orbem ». [1] Il Fantuzzi ricorda che al funerale di questo celebre giureconsulto presero parte i collegi dei dottori di diritto civile e canonico con molta folla e che il cadavere fu tumulato nella cappella di famiglia che il Barbazzi si era costrutto in San Petronio. Per ricordare la memoria dell'estinto si fece modellare dallo Sperandio la nota medaglia. L'Armand suppose che fosse stata fatta nel 1472: ma gli storici bolognesi affermano che fu ordinata all'epoca della morte.

La medaglia porta nel diritto il busto a sinistra e il motto: ANDREAS . BARBATIA . MESANIUS . EQUES . ARAGONIAEQUE . REGIS . CONSILIARIUS . IURIS . UTRIUSQUE . SPLENDIDISSIMUS . IUBAR, e nel rovescio una fama con quattro ali, il busto coperto di una *lorica* e il resto del corpo di piume; tiene un libro per ciascuna mano: in terra sono sparsi altri libri; nell'esergo si legge: OPUS SPERANDEI, e intorno alla figura il motto: FAMA . SUPER . AETHERA . NOTUS.

Durante la sua permanenza a Bologna Sperandio modellò altre medaglie, note e illustrate dall'Armand, rappresentanti tre di esse Giovanni II Bentivoglio (1478), e le altre Andrea Bentivoglio (gonfaloniere di giustizia negli anni 1479 e 1482), Virgilio Malvezzi (1479), Floriano Dolfi (dottore in teologia nel 1481), Guido Pepoli, Galeazzo Marescotti, il giureconsulto Nicolò Sanuti (morto nel 1482), Antonio Galeazzo Bentivoglio (protonotario apo-

[1] Archivio di Stato di Bologna.

stolico dal 1483 in avanti), Giuliano della Rovere (forse dell'anno 1483, in cui questi occupò il seggio episcopale di Bologna), Carlo Grati (uno degli *anziani,* nel 1484). L'ultima dovette essere quella di Catalano Casali, eletto protonotario nel 1490. [1]

Di una medaglia bolognese di Sperandio, di cui non rimangono esemplari, abbiamo trovato notizia in un interessante documento fra le Riformagioni del Comune di Bologna. Un Giacomo dal Gilio, mercante in stoffe e velluti, come rilevammo da altre notizie, ma nel documento chiamato modestamente *strazarolo,* si era fatto fare dallo Sperandio, fin dal 1474, una medaglia portante da un lato la propria effige e il motto: « *Jacobus Lilius bononiensis delitiarum specimen* » e dall'altro una ninfa suonante la cetra *cum certis adminiculis* ornamentali, e le parole: « *effectu ut nomine potest: opus Sperandei:* MCCCCLXXIIIJ ». La generosità dello *strazarolo* non era certamente pari alla vanità, perchè, quattro anni dopo eseguito il lavoro, l'artista non era ancora stato soddisfatto ed era insorta controversia tra i due sul prezzo: la cosa fu portata innanzi agli Anziani, che stabilirono che i due comparissero in giudizio con un arbitro che fissasse il prezzo: il giorno della comparizione, siccome le parti non avevano ancor scelto l'arbitro, gli Anziani avevano nominato per conto loro l'orefice Francesco Raibolini detto il *Francia* [2] per fissare la somma dovuta all'artista. Il Francia in quel tempo non si era ancora rivelato il pittore dalla grazia incantevole, che divenne in seguito, e coltivava unicamente l'oreficeria, in cui fu valentissimo, come assicurano i documenti del tempo più che i pochi e incerti suoi lavori che ci rimangono di quel ramo. Il Francia esaminò diligentemente la medaglia dello Sperandio, e *consideratis que consideranda fuerunt,* aggiunge la provvigione, ne fissò il prezzo in tre ducati d'oro larghi. [3] Da questo documento parrebbe che il medaglista mantovano fosse stato a Bologna

[1] V. la biografia di questi personaggi nell'*Almanacco statistico bolognese* del 1842, anno XIII. Bologna, Salvardi, pag. 8 e segg.

[2] Cogliamo l'occasione per far notare che il soprannome di *Francia* non gli venne per aver avuto a maestro in oreficeria un francese, ma perchè allora *Franza* era la versione dialettale del nome Francesco, come rilevammo da altri documenti.

[3] « Spera in dio. — Jacobo de Gilio commissum fuit mandari quatenus die crastina hora xx personaliter presentari deberet coram suprascriptis dominis Ancianis arbitrum qui haberet laudare super diferentiis inter ipsum et Spera in deum alias si non presentabit quod ipsi domini Ancianj pro eorum arbitrio asument unum arbitrum qui laudabit. (Archivio di Stato di Bologna. — Comunale. *Riform.* 1479, 2° sem., 18 agosto).

« Spere in dj. — Suprascripti Magnifici Dominj Ancianj quibus constat pro eorum parte mandatum fuisse Jacobo de Gilio strazarolo qui coram eis comparere deberet et presentare arbitrum per eum assumptum qui habebat laudare super deferentijs vertentibus inter ipsum Jacobum ex parte una et magistrum Spera in deum ex altera vixis mandatis factis dicto Jacobo et vixa contumatia dictj Jacobi qui nunquam comparuit nec presentavit eius arbitrum ut ei mandatum fuit. Et in eius contumatia supradictj Magnifici dominj Anciani loco dicti Arbitrj non presentati Suprascripti Magnifici Domini Ancianj vigore eorum officij et arbitrij et omni alio meliorj modo, Jure, via et forma quibus magis et melius potuerunt et possunt eligerunt et assumerunt Magistrum Franciam aurificem presentem et acceptantem Cui suprascripti Magnifici dominj Anciani dederunt unam medagliam plombeam cum naturalj figura dicti Jacobi de Gilio in ea impressa in uno latere dicte medaglie et cum litteris circum circha dictam figuram tenoris infrascripti videlicet "Jacobus lilius bononiensis delitiarum Specimen„ et in alio latere cum una Nimpha pulsante citera cum certis adminiculis et cum infrascripto numero videlicet MccccLxxiiij et cum infrascriptis litteris circum circha dictam ninpham tenoris infrascripti videlicet "effectu ut nomine potest: opus Spere in dej„ primo tamen delato juramento dicto m° Francia de veritate dicenda super constructione dicte medaglie constructe per dictum Spera in deum. Qui magister Francia ad delationem suprascriptorum dominorum Antianorum corporaliter juravit de veritate dicende iudicio ipsius et existimatione ipsius assumpti. Qui Francia vixa et diligenter inspecta et considerata dicta medaglia et consideratis que consideranda fuerunt Retulit prefatis Magnificis dominis Ancianis ac extimavit iudicavit et taxavit arbitrio suo Salarium et mercedem Spere in dej et eius operarum circha magisterium et constructione dicte medaglie assendere ad sumam ducatorum trium Auri largorum et non minus iudicio ipsius Francie ». (Arch. cit., *Riformagioni,* 1479, 21 agosto).



PALAZZO DEL PODESTÀ DI BOLOGNA, COSTRUITO NELLA PARTE INFERIORE NEL 1492-94 DA FRANCESCO DI DOZZA

anche prima del 1478, anno in cui vi si stabilì colla famiglia,[1] se il fatto d'aver rilevato che i Gigli erano forestieri e furon fatti cittadini bolognesi solamente nel 1479,[2] non facesse piuttosto ritenere che Sperandio avesse modellata la medaglia in altra città, e probabilmente a Ferrara, dove allora lavorava ed eseguiva due teste di marmo per la porta principale del *Barco,* luogo di delizie del duca Ercole.

Sopra altri due lavori che possono ascriversi a Sperandio, richiamò l'attenzione il Venturi nel suo scritto ricordato. Uno è il busto di Giovanni II Bentivoglio, già in Firenze, ora a Parigi nella collezione Orloff, l'altro il bellissimo busto in terra cotta della collezione Corvisieri, che si vuole raffiguri un giureconsulto bolognese. Di un busto di Nicolò Sanuti bolognese, che fu tolto in tempi recenti dalla nicchia sulla porta del palazzo Sanuti, ora Bevilacqua, il Giordani ricorda che si riteneva appunto di Sperandio. Nel libro di memorie del celebre giureconsulto bolognese, che arriva fino all'anno della sua morte, presso l'Archivio di Stato di Bologna, non è fatto cenno di quel lavoro. Se il busto raffigura il Sanuti, deve probabilmente essere stato eseguito per commissione d'altri e regalatogli parecchi anni prima della sua morte: tali doni erano piuttosto comuni a farsi a personaggi ragguardevoli. Questa considerazione ci viene consigliata dal fatto che il busto raffigura un uomo in età meno avanzata di quello della medaglia, che fu eseguita appunto nel 1481, anno della morte del Sanuti: nella medaglia questi vi è raffigurato assai scarno di volto, mentre nel busto osserviamo un viso pieno di forze, di persona nella virilità; il lavoro fu eseguito prima che Sperandio venisse a Bologna o forse il busto non rappresenta il Sanuti.

Gli ultimi anni di permanenza a Bologna sembra non siano stati apportatori di troppi guadagni a Sperandio. Nell'elenco dei poveri, a cui il Comune dispensava elemosine nel Natale, trovammo, sotto gli anni 1486, 1487, 1488 anche il nostro artista, che ricevette L. 30:[3] nel 1488 però coll'avvertenza che sarebbe stata l'ultima volta. Il fatto che il Comune dispensava tali somme a chi gli aveva prestato servigi o gli aveva fornito oggetti e merci, lascia credere che Sperandio avesse prestato l'opera sua, forse per fabbricare alcuno di quei donativi che si offrivano a principi o a personaggi di passaggio per Bologna. Appunto dell'epoca in cui il nome dell'artista figura nell'elenco delle elemosine trovammo notata, il 28 aprile 1487, la spesa di 300 ducati, consegnati a un orefice che aveva costrutto due bacili, dagli Anziani regalati a Giovanni II per onorare le nozze del figlio Annibale.[4]

[1] Risulta dal seguente documento pubblicato dal cavaliere A. Rubbiani (op. cit.):

— « Die vigesima iulii anni 1478

Noverint universis etc. qualiter Speraindeus quondam Bertholomei de Speraindeis de Mantua aurifex forensis, qui ut asseruit de novo venit ad Civitatem Bononie causa habitandi in ea et ibidem artem suam exercendi cum infrascripta sua familia videlicet

D. Maria eius uxore

Camilla, Lucretia, Laura, Beltrando } eius filiis

Bertholomeo, Ambrosio } eius famulis

Comparuit coram me Enoch etc

Actum ut supra presentibus ser Jacobo a Pelegrino cive et notario bon., qui dixit etc. et ser Francisco de Oleo notario et consocio meo ad dictam Cameram [Actorum], testibus ».

(Arch. di Stato di Bologna. Com. Ufficio delle Presentazioni dei Forestieri — *Denunzie di quelli che vennero ad abitare in Bologna, suo contado,* ecc. vol. dal 1475 al 1601 alla data).

[2] Arch. di Stato cit. *Partiti,* 8, c. 192 r., 19 ottobre 1479.

[3] Arch. cit. *Mandati,* n. 20 (1482-1488), c. 331 r. e v., 1486, 23 dicembre:

— « Elemosina seculariorum. Cum infrascriptis omnibus sint adeo pauperes ut vix habeant unde vivant et vitam sustenent: pium esse existimationis in hoc proximo festo Nativitatis Dominj nostri Jhesu Christi eis aliquantulum sucurrere etc. Mandamus tibi speciali viro Pyrrho de Malvitijs etc. quatenus etc. dari et solvi facias . . . . Speraindeo de Mantua de Sabellis libras triginta videlicet . . . . . L. 30.
. . . .
Datum Bononie die xxiij Decembris Mcccclxxxvj ». Id. alla data 22 dicembre 1487 e 27 dicembre 1488, colla stessa elemosina.

[4] Arch. cit. *Mandati,* 20, c. 340 v.

Sembra che Sperandio non ritornasse a Ferrara, come si era creduto da principio, e che il suo omonimo, che è ricordato in documenti dell'Archivio Gonzaga del 1491, sia invece Sperandio da Campo, pittore mantovano, come osservò il Venturi.[1] Invece Sperandio da Mantova ritornò in patria e vi morì intorno al 1495. Certo è che nel 1490 era tuttora a Bologna, dove modellò la medaglia di Catelano Casali e prestò l'opera sua costruendo il modello per la parte superiore del campanile di San Petronio, pel quale ricevette lire tre di quattrini.[2] Questo ultimo lavoro trova la ragione nel fatto che un incendio aveva danneggiato l'antico campanile e il tetto della sagrestia. Sul modello dell'artista mantovano fu costrutta infatti la parte superiore del campanile, come ora si vede, con una bifora incorniciata di terre cotte. Non deve far meraviglia che Sperandio si applicasse anche all'architettura: quando veniva raccomandato a Francesco Gonzaga lo si chiamava pratico « in lo esercitio de artellarie, aut di fabbricare et architectura ». Della sua versatilità in tutti i rami dell'arte ci assicura del resto il contratto fra Federico Manfredi, signore di Faenza, e l'artista stesso, il quale si obbligava a lavorare « de brongio, de marmoro, di terra, de disigni, di piombo, de picture, de orfesaria ».[3] Se non fossero andate perdute molte serie di carte bolognesi di quegli anni e sopratutto il meglio dell'Archivio bentivolesco, probabilmente ci sarebbe dato avere altre notizie preziose sull'attività artistica di Sperandio da Mantova. Giovanni II, che lo chiamava « a mi amicissimo », gli commise probabilmente lavori di decorazione al suo palazzo, che il mecenate si era arricchito di opere d'arte e di sculture, sì da sembrare al Burzio luogo degno d'imperatori. Delle decorazioni di quella reggia non si conoscono che i due capitelli, ora all'esterno di casa Bellei, in via Galliera, in uno dei quali è appunto raffigurato, in un medaglione, il Bentivoglio. Da così misero avanzo, anch'esso in cattivo stato, e da cui non è possibile ricostruire il motivo ornamentale dell'insieme, che doveva stendersi probabilmente lungo la facciata del palazzo decorato di portici, non è facile indovinare la mano dell'artista, e se dati più sicuri non sussidieranno, questo avanzo dell'antico palazzo signorile rimarrà, solo e mutilato, a perpetuare il cruccio di quella grande rovina.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

[1] Di un altro Sperandio che venne ad abitare in Bologna nel 1475 fa cenno il seguente documento dell'Arch. di Bologna — *Partiti,* 8, c. 52, 20 dicembre 1475:

« Item Nicolaus de Sperandeis ferrariensis Bononiam ut asserit habitatum venire decreverint (Reformatores) cum familia sua petieritque de aliquali sibi subventione providerj ut commodius vivere facilius que se ac familiam suam substentare valeat: Idcirco per omnes fabas albas fecerunt prefatum Nicolaum sic venientem Bononiam habitatum exemptione a datiis molendinorum salis et portarum per quindecim annos proximos inchoandos post presentem, locationes dictorum datiorum et per triginta carigiis in anno pro datio portarum. Et latius prout in decreto et in relatione Johannis de armis confirmetur ».

Questo Nicolò Sperandio aveva un figlio di nome Benedetto e fu fatto cittadino bolognese nel 1475. (*Mandati,* 1475, c. 125).

[2] A. GATTI. *La fabbrica di San Petronio.* (Indagini storiche). Bologna, 1889, doc. 122.

[3] C. MALAGOLA. *Di Sperandio ecc. sotto Carlo e Galeotto Manfredi.* (Atti e Memorie della Dep. di S. P. per la Romagna, serie III, vol. I).

LE GALLERIE BRIGNOLE-SALE DEFERRARI
IN GENOVA



ER la munificenza, veramente grandiosa, di Maria Brignole-Sale, duchessa di Galliera, ed a quella di suo figlio, marchese Filippo Deferrari, duca di Galliera, la città di Genova, che prima, ad onta delle sue ricchezze, non possedeva nessuna pubblica Galleria d'arte, può ora vantare due splendidi Musei. Di questi, che hanno sede nei due palazzi posti di fronte l'uno all'altro in via Garibaldi (già via Nuova) detti palazzo Rosso e Bianco, la Galleria di quadri nel palazzo Rosso è già da lunghi anni proprietà cittadina e pubblica, mentre quella del palazzo Bianco non venne aperta al pubblico che da poco tempo. Il nucleo principale di questa pinacoteca del nuovo Museo è formato dalle pregevoli collezioni della duchessa di Galliera, che furono quivi trasportate dalla sua abitazione di Parigi, dal suo palazzo in piazza San Domenico e dalla sua villa di Voltri. A queste si uniscono parecchie altre collezioni: i quadri che prima erano esposti nel palazzo municipale, le collezioni Francesco Spinola, Odone, Assarotti pervenute alla Galleria per mezzo di legati o di prestiti.

Invano si cercherebbero cataloghi scientifici o relazioni critiche esaurienti su tali collezioni. [1] Perciò confido che un'accurata rivista del contenuto di queste Gallerie, riuscirà di interesse per i lettori del nostro *Archivio*.

I.

La Galleria del palazzo Rosso.

Sala I e II.

Nelle prime due sale non si trovano che ritratti di vari membri della casa Brignole-Sale, i quali, per la maggior parte, appartengono ad artisti posteriori e di secondo grado. Accennerò solo a due ritratti di *Giacinto Rigaud,* cioè le due mezze figure del marchese signor Francesco Brignole-Sale e della sua consorte.

[1] Solo il distinto critico d'arte dott. Gustavo Frizzoni, nel suo interessante piccolo lavoro « La Raccolta Galliera a Genova », ha succintamente illustrati alcuni fra i più importanti quadri della duchessa. (*Archivio storico dell'Arte*, anno III, 119).

Sala III.

Il gran dipinto di *Guercino,* Cleopatra morente, domina questa sala. È il suo più bel quadro delle Gallerie genovesi. Nella composizione si nota ancora la nobile semplicità dei tempi buoni per l'arte. In quelle poche tinte domina un'armonia perfetta. Non saprei accennare altra città nella quale Guercino sia rappresentato da un maggior numero di vasti dipinti che in Genova. Ma, per lo più, questi dipinti risalgono al suo periodo giovanile nel quale, cedendo all'influenza di Caravaggio o di Ribera, li imitava, o al suo ultimo periodo nel quale egli subì il contagio dalla maniera accademica di Guido Reni, mentre questa Cleopatra appartiene al suo più splendido stile veneziano in cui la sua maniera pittorica, venne nobilitata dallo studio dei grandi coloristi. Col fascino del suo pennello Guercino ci fa talora stupire, ad esempio nel suo capolavoro coloristico « Il figliuol prodigo » nella Galleria di Torino. In generale però ci lascia freddi. A lui mancava la personalità nella convinzione artistica, la *nota nuova,* che i suoi competitori Guido Reni, Domenichino e Francesco Albani pure, tutti, in certo qual modo possedevano.

Il piccolo dipinto di *Carletto Cagliari,* situato sopra la porta d'entrata, produce un'assai sfavorevole impressione. In quel dipinto colorito sino a diventar stridente, dalle tinte gialle e azzurrognole che spiccano fortemente, manca affatto l'intuito del colore del padre.

Il pittore di animali e paesaggista *Sinibaldo Scorza,* le cui opere fuori di Genova sono rare, è rappresentato da due paesaggi con soggetti biblici. L'uno rappresenta il sacrificio di Noè, l'altro il commiato di Abramo da Lot. In questi quadri dipinti con profondità e, nello stesso tempo, con lucentezza di colorito, l'importanza maggiore è data alla pittura degli animali.

Nel suo bel lavoro sulla raccolta Galliera, Frizzoni chiamò lo Scorza un imitatore della scuola pittorica fiamminga.[1] Il dominio del tono, lo spiccato chiaroscuro de' suoi dipinti, accennano piuttosto ad un'influenza di pittori olandesi. Scorza nacque nel 1589 e morì nel 1631 a soli 41 anni. Anche nel palazzo Bianco si trovano parecchi suoi quadri. Vi si vedono pure alcuni disegni di animali eseguiti a penna con molta valentia. Soprani [2] racconta come il nostro pittore sapesse copiare a penna le incisioni in rame di Dürer con tale precisione, che più non si riusciva a distinguerle dagli originali. Quindi la bellissima copia di una lepre morta nella Galleria Corsini di Roma, che colà viene attribuita al Dürer stesso, potrebbe forse essere opera del nostro Scorza.

Luca Cambiaso (1527-1585) è ben l'unico pittore ligure che rappresenti, in modo alquanto degno, l'alto Rinascimento in Genova. I due dipinti, che si trovano nella nostra Galleria, non dànno però di questo maestro un'idea sufficiente. La Sacra Famiglia in questa sala è inoltre assai guasta. Vi è pure una Carità abbastanza bella, che certamente si riferisce ad un dipinto originale di Cambiaso, ma l'esecuzione appartiene evidentemente a Bernardo Strozzi, che nomineremo fra poco (l'originale si trova nella Galleria di Berlino). Le migliori opere di Cambiaso si trovano nel duomo di San Lorenzo (molti bei dipinti d'altare), in Santa Maria di Carignano (una Deposizione nel sepolcro, composizione grandiosa, alquanto fosca di tinte), nelle Gallerie Borghese e Brera.[3] Anche in Ispagna ov'egli dipinse per Filippo II parecchi quadri a olio ed affreschi si trovano vari suoi lavori principali (Museo del Prado, Escuriale).

Due anime d'artista abitavano nel petto di Luca. Egli può apparire molle e delicato: le sue creazioni sono allora come circonfuse dal morbido fluire delle linee, i suoi tipi graziosi o leggermente gracili sono soffusi da una tinta rosea o bagnati da un'armonia dorata — ne abbiamo degli esempi nei suoi dipinti d'altare in San Lorenzo — altre volte egli

[1] *Archivio storico dell'Arte,* anno III, 123.

[2] Raffaello Soprani, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi,* ed. da C. G. Ratti, 1768, pag. 216.

[3] Negli Uffizi una piccola Madonna in « Sala di Baroccio », n. 160.

può apparire ardito e irruente. Allora egli cerca di suscitare la nostra meraviglia per mezzo di situazioni ardite e di forti effetti di luce nei suoi dipinti spesso voluttuosi. Vediamo opere di questa maniera nella Galleria Borghese e in quella di Brera, ma sono, in ispecial modo, i suoi disegni schizzati arditamente con pochi tratti che ci mostrano il maestro sotto questo aspetto. Tali notevoli disegni non sono punto rari: nel palazzo Bianco, ad esempio, se ne trova una bella collezione.

Bernardo Strozzi, spesso ammirevole come pittore e rappresentante del naturalismo in Genova, è pure rappresentato in questa Galleria da parecchi dipinti originali. La figura di fanciulla, vista da tergo, che spenna un'oca, situata in questa sala, è dipinta a colori freschi, chiari, lucenti, con pennellate larghe e ardite; merita di essere annoverata fra le sue opere migliori. Un tal genere è ispirato da modelli fiamminghi: Pietro Aertsen (detto Lungo Pietro - *Lange Pier* - 1507-1573) e, specialmente, Gioachino Beukelaar (dipinse circa il 1559-1575) hanno conquistato alla pittura un nuovo dominio colle loro scene d'interni di cucine, con i loro mercati di pesce, di carne e di verdura. Parecchie fra le loro opere giunsero in Italia, e la Galleria di Napoli conta un'intera serie di scene di mercato di Beukelaar.

«Lotta fra la cavalleria e la fanteria» è un quadro di battaglia assai pittoresco e trattato con fuoco, per il quale il catalogo ha assegnato il paesaggio a Cornelio de Wael e le figure a Van Dyck. Ma quel dipinto apparterrebbe invece interamente a *C. de Wael* ed al primo o medio periodo. Quanto non appare qui infinitamente più pittoresco che nei suoi lavori posteriori più ricchi di figure, e, in generale, irrequieti e screziati! [1]

Un quadro veneziano, rappresentante un porto col ricevimento di un trionfatore e di fattura mediocre, viene attribuito dal catalogo, con discreto ardire, a *Giorgione.* Che quel dipinto abbia qualche lontano rapporto con Giorgione stesso non è affatto improbabile, poichè parecchie fra quelle figure tradiscono nelle pose e negli atteggiamenti una certa somiglianza con i due dipinti giovanili di Giorgione negli Uffici.

Nella stessa sala si trova inoltre una copia antica di un noto quadro di *Andrea del Sarto.* Quel dipinto rappresenta Maria col Bambino, riuniti in un gruppo con Santa Elisabetta e con San Giovanni bambino. Le copie di tale quadro sono frequenti. (Fra le altre ve n'ha una piccola nel palazzo Bianco, sala V, n. 21).

Sala IV.

(*Sala grande*).

Il colossale dipinto, di grande effetto, rappresentante il «Ratto delle Sabine» di *Valerio Castello,* rivela negli atteggiamenti appassionati delle figure l'influenza di Rubens. Però nel colorito l'influenza stessa si manifesta, pur troppo, meno. Le ombre profonde, d'un nero bruno, attraverso le quali risalta lo splendore delle carni nude, risentono piuttosto della maniera di Caravaggio e di Ribera. La distribuzione delle masse di luce e d'ombra e la disposizione delle tinte non riescono favorevoli alla composizione, la quale assume perciò un'apparenza confusa. Alcuni bei frammenti coloristici in questo dipinto, del resto assai guastato, attestano pur sempre il grande talento naturale del giovane pittore. [2]

Valerio Castello, nato nel 1625, non potè essere istradato da suo padre Bernardo, morto nel 1629. Secondo Soprani egli non ebbe maestro alcuno, ma solo studiò con entusiasmo gli affreschi di Pierino del Vago nel palazzo Doria, e, più tardi, risentì l'influenza di Correggio e Procaccini. [3] Di un'influenza di Rubens non si parla, eppure la stessa si mostra

[1] I piccoli quadri dell'ultimo periodo di C. de Wael nel Palazzo Marcello Durazzo, dipinti in toni freschi e chiari, costituiscono però un'eccezione.

[2] Negli Uffizi è nuovamente esposto un Ratto delle Sabine, n. 128. Ripetizione o composizione tutta simile, ma di meno grandi dimensioni.

[3] Soprani, A-O, pag. 340.



Fig. 1ª — SOFFITTO DELLA SALA D'INVERNO, DI DOMENICO PIOLA

(Galleria Brignole-Sale)

evidente in parecchi altri artisti italiani di quell'epoca. Per esempio, anche in Procaccini. Nella Galleria Durazzo Pallavicini si trova un singolare, fantasioso dipinto del Valerio: Abramo visitato dai tre angioli. Qui i colori hanno un risalto più spiccato e le ombre sono meno pesanti. Anche nell'Accademia Ligustica si trovano, a mio avviso, due Sacre Famiglie di questo maestro (Sala III), fra le quali specialmente la più grande è condotta con maestria. Van Dyck sembra aver influito sul giovane maestro non meno di Rubens, e forse in modo più immediato. Ciò risulta tanto da alcune singolarità del colorito, come nella maniera fine ed aristocratica di tratteggiare i suoi tipi di volti. [1]

Uguale armonia di tinte si ammira nei quattro lussuriosi dipinti decorativi del *Guidobuono* da Savona (1654-1709). Essi, rappresentando episodi dalla storia d'Abramo e di Lot, si staccano però dalla maniera pittorica di Castello nel colore per i riflessi azzurrognoli delle carni. La composizione lussureggiante ricorda anche qui Rubens: si osservi, ad esempio, la maniera in cui frutti e fiori sembrano scaturire dal terreno.

Il grandioso quadro: Elio sul carro del sole, attesta un più vivido intuito del colore ed un ancor più grande talento decorativo; esso è di *Domenico Piola*. Anche qui si tradiscono impressioni di Rubens, però la loro applicazione ha maggiore originalità. A me sembra che l'ingegno decorativo del maestro, veramente grande e schietto, non sia abbastanza apprezzato. È una vera orgia di colori, una vita festante e gaia, che freme attraverso a quella creazione. I toni della carnagione d'un rosso-ciliegia, pieni di fuoco, e che risaltano fortemente, possono venir considerati come una caratteristica della scuola decorativa genovese. Si osservano pure in Benedetto Castiglioni, in Strozzi, in Gio. Andrea Carlone e parecchi altri artisti genovesi.

L'arte decorativa di Domenico Piola può venir ammirata anche in parecchi dipinti di volte (fig. 1ª), nel palazzo Rosso (Sala VII e VIII). Negli stessi si nota una grande affinità con Pietro da Cortona, per quanto, a mio avviso, Piola sia più fresco, più leggero, più poetico dell'altro. Anche come pittore di dipinti da chiesa, pieni di slancio, merita Domenico di venir nominato. Accennerò solo la pittura dell'altare in Santa Maria di Carignano (primo altare a destra), un miracolo di San Pietro, nella quale sono ammirevoli la composizione piena di vivacità, la potenza delle tinte e i graziosi angioletti svolazzanti, ed inoltre la Storia di San Bernardino nell'Accademia Ligustica (Sala IV) trattata con fuoco.

Un buon pittore decorativo, che presenta una certa parentela con Domenico, è Gregorio Deferrari, il quale ornò le volte delle sale IV, V e VI con leggiere e lussureggianti pitture. [2]

Si può stabilire un interessante parallelo fra la scuola genovese e la scuola napoletana di quell'epoca. Queste due città marittime, situate entrambe su una spiaggia incantevole, si assomigliano sotto vari aspetti come gemelle, e, come è costume di quest'ultime, amano spesso adornarsi allo stesso modo. Sì presso l'una che presso l'altra si osserva la stessa maniera artistica, superficiale, leggera, brillante, che eccita i sensi e riceve l'effetto. Quanto non assomigliano Valerio Castello, Domenico Piola e i loro imitatori a Luca Giordano, come spesso ricorda Bernardino Strozzi, il Ribera o il Calabrese, e Alessandro Magnasco il Salvator Rosa. Non mancarono neppure influssi diretti, ed in tali casi essi partirono certamente da Napoli.

Sala V.

Paris Bordone è qui rappresentato da due dipinti di figura: il ritratto di un signore e quello di una signora.

Il primo è la figura sino al ginocchio di un uomo giovane dalla barba nera. Egli porta un giacca nera con maniche di un rosso fiammeggiante: se ne sta in una posa pensosa,

[1] Nel palazzo Balbi-Senarega, Valerio ha ornato parecchi soffitti con dipinti leggeri e voluttuosi.

[2] Nella R. Pinacoteca di Parma gli vengono attribuiti due grandi quadri, entrambi di un colorito profondamente armonioso, anzi ardente (n. 220, 227).



Fig. 2ª — GENTILDONNA VENEZIANA, DI PARIS BORDONE

(Galleria Brignole-Sale)

di mezzo profilo, con un libro fra le mani, appoggiato ad una tavola dal tappeto rosso. Di scorcio, a sinistra, si vede un elegante portico con parecchie figurine. L'altro ritratto (fig. 2ª), non del tutto pari a questo, rappresenta una signora giovane e bionda, la quale porta un abito di seta di una magnificenza straordinaria, color rosa, ricoperto da un ricco ricamo in oro e guernito di pietre preziose. Inoltre, il collo e il seno della bella donna sono ornati da un vezzo di perle. Dalla finestra a sinistra un colpo d'occhio sul mare vivacemente agitato.

Questi due ritratti — che non sono *pendants* — sono eccellenti e caratteristiche opere del maestro.

La buona mezza figura di uomo attempato, vestito di nero, ha bensì qualche parentela con *Tiziano,* ma non è opera di sua mano. Anche il ritratto sino al ginocchio di Filippo II di Spagna non è che una riproduzione di bottega. Lo splendido originale di Tiziano si trova nella Galleria del Prado (N. 454). Altre ripetizioni e copie nella Galleria di Napoli, Galleria Corsini di Roma e Palazzo Pitti.

Dubbio è anche il busto di un giovane attribuito al Tintoretto. Difficilmente potrebbe essere opera del maestro: è probabile sia dovuto ad un imitatore.

Mi riesce incomprensibile come la splendida figura di scienziato (denominato ora medico, ora botanico) possa venir posta in dubbio quale opera autentica del grande *Alessandro Bonvicino.* Non solo la maniera rivela il grande maestro bresciano, ma bensì anche la nobiltà della concezione e la disposizione di gusto squisito, anzi poetica nella sua grande semplicità. Un uomo quasi giovane tuttavia (fig. 3ª), dalla folta capigliatura e barba di un nero di corvo, dai profondi occhi bruni, ombreggiati da sopracciglia nere, ci sta dinanzi in una posa parlante, con un libro davanti a sè e la mano destra, dall'indice teso, levata in atto pieno di significazione. Sulla tavola, ricoperta in verde, giacciono alcuni fiori recisi. Sulle pareti marmoree da tinte verdognole si avviticchiano alcune piante rampicanti con fiori d'un rosso pallido. Sono probabilmente queste piante che diedero allo scienziato l'apparenza di un medico o di un botanico. Egli porta una sottoveste di color rosso-bruno cupo, e, al disopra, un largo mantello di seta. Solo attraverso alla fessura del petto si scorge una striscia di camicia bianca, e dalle maniche fanno capolino i polsini. La sinistra, inguantata, tiene pure il guanto della mano destra.

La bruna figura dello scienziato, piena di fuoco, e l'eloquenza delle linee del volto bastano per sè stesse a produrre un'impressione potente. Non si tratta qui di un imitatore,[1] ma di un maestro di prim'ordine, poichè, come già dissi, non solo la tecnica del dipinto, ma eziandio il delicato tono argenteo e la nobile disposizione rivelano risolutamente il Moretto. Non nego che in conseguenza della pulitura questo quadro abbia alquanto perduto nella sua plastica e nello splendore delle tinte. Il Cicerone,[2] il quale attribuisce con ragione il dipinto al pittore bresciano, indica erroneamente il 1553 come data del quadro. La stessa è segnata nel modo seguente:

M D
X X X
III

e ci mostra come lo stesso sia stato dipinto dal maestro nel suo periodo medio che è il migliore.

Non meno bello del celebre ritratto equestre del principe Tommaso Carignano di Savoia, che il giovane e festeggiato *Van Dyck* dipinse in Torino nel 1624, è il ritratto, che qui si trova, del giovane marchese Anton Giulio Brignole-Sale (fig. 4ª) il, quale lo rappresenta mentre su di un magnifico cavallo bianco cavalca appunto incontro a chi guarda, e saluta sventolando

[1] Lermolieff attribuisce questo ritratto ad un imitatore. Mi interesserebbe sapere chi questi possa essere, poichè Moroni è affatto escluso. Vedi il mio articolo sulla pittura di Brescia in Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml., Fasc. I, 1886.

[2] Vedi edizione VI, pag. 772.

nella destra il cappello con una movenza leggera e disinvolta. Nello sfondo l'aria è tempestosa, e il fosco paesaggio è simile a quelli che Van Dyck trasporta sì spesso sui suoi dipinti affine di dare, suppongo, a' suoi quadri un carattere grandioso che la sola rappresentazione

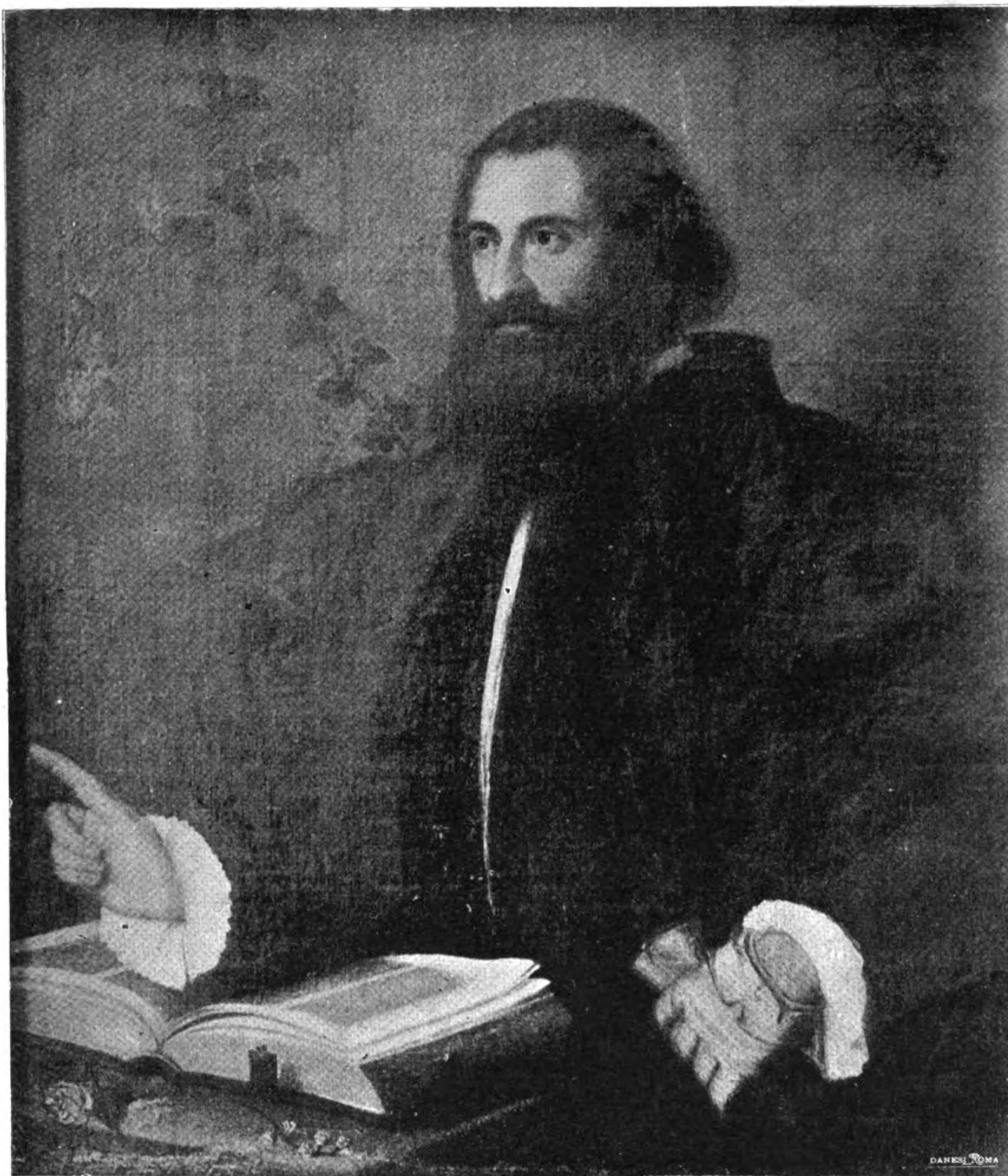


FIG. 3ª — RITRATTO D'UOMO, DI MORETTO DA BRESCIA

(Galleria Brignole-Sale)

delle personalità in generale, più graziose che significanti ch'egli soleva ritrarre, non sarebbe riuscita ad ottenergli. L'ardito scorcio del cavallo, di grande effetto, la bella disposizione, lo splendido colorito, pone quest'opera in prima linea fra i dipinti del maestro.

Con ugual maestria Van Dyck ha dipinta la consorte del marchese, un'aristocratica figura, meravigliosamente bella. Essa porta uno splendido abito di seta ricoperto da ricami in oro, e, posata assai indietro sui capelli, una piccola cuffia ornata di perle e da una piccola

piuma. Di grandezza naturale, incedendo verso sinistra, essa guarda il visitatore con un lieve, fino sorriso. Qui pure è ammirevole la bella architettura e la disposizione estremamente pittoresca dello sfondo.

Di minor importanza e mal conservati sono i ritratti del principe di Orange e quello di un uomo di mezza età col rispettivo figlio.

La nostra Galleria ha pure il vanto di possedere un ritratto autentico di *Alberto Dürer,* sì raro in Italia. Questo ritratto (data dall'anno 1506)[1] rappresenta il busto d'un giovane vestito di nero, senza barba. L'incarnato ha ora assunto una greve tinta rossiccia. Pur troppo il quadro è assai mal conservato: vi si trova una scritta che però non riesce leggibile per essere il quadro situato molto in alto.

Un busto d'uomo giovane, senza barba, dal severo profilo, rivolto a destra, su uno sfondo verdognolo, viene attribuito al *Giambellino.* Quel ritratto però dovrebbe piuttosto essere assegnato ad uno scolaro del Gentile.

Trattato con molta valentia è il ritratto di un vecchio dal mantello di pelliccia, con suo figlio. Viene, forse a ragione, attribuito a *Jacopo Bassano.* Il ragazzo ricorda molto la maniera del Tintoretto.

Il ritratto di profilo, d'uomo attempato, senza barba, rivolto a destra, viene attribuito a Francesco Francia. A me sembrò piuttosto ricordare la maniera del *Franciabigio.*

Assai vivace, colorito con fuoco e di una larghezza ardita, è il contadino che suona il flauto (fig. 5ª), dipinto dal più sopra ricordato maestro genovese *Bernardo Strozzi.* Cristo che porta la croce, dello stesso pittore, fa un'impressione meno favorevole.

Una delle principali pitture di questa sala è un altro Cristo, che porta la croce, che si continua ad attribuire a Van Dyck, per quanto sia un'opera caratteristica di *Rubens,* che risale al 1608-1615.

Come è noto, in Genova si trovano molti dipinti valenti di Rubens. Il più splendido fra tutti e il capolavoro che rappresenta il miracolo di Sant'Ignazio in Sant'Ambrogio (fig. 6ª) (del suo migliore periodo, circa il 1620). Interessante per la storia dell'arte è la « Circoncisione » sopra l'altar maggiore della stessa chiesa, poichè in tale dipinto si osservano influenze parte di Correggio (nella luce e nella composizione) e parte di Tiziano (nel modo di trattare la carnagione).

Sala VI.

Vi si trova un Cristo che scaccia i mercanti dal tempio, del *Guercino,* dipinto piuttosto freddo e compassato del suo ultimo periodo. Migliore è un altro quadro per lucentezza di colorito. Catone che si trafigge.

Un buon quadro decorativo attribuito a *Luca Giordano,* allora del suo primo periodo nel quale quel maestro « Fa presto » subiva tuttavia l'influenza di Ribera, è la grande composizione tolta dalla *Gerusalemme Liberata* del Tasso: Clorinda che libera Olindo e Sofronia. Tale dipinto venne pel passato attribuito ad altri maestri. Se lo si confronta col grande quadro di uguale soggetto del Palazzo Reale, essenzialmente diverso e di effetto assai maggiore, sembra quest'attribuzione affatto dubbia. Forse di un altro maestro a lui parente.

Una piccola Annunciazione della scuola del Carracci viene attribuita, forse con ragione, a Lodovico Carracci. In tal caso la parentela dei tipi con Correggio accennerebbe al periodo giovanile del maestro.

I due piccoli tondi con feste sul ghiaccio vengono invece, a torto, attribuiti a *Giovanni Breughel.* Essi mostrano piuttosto affinità colla maniera di *Winckboon.*

Il piccolo schizzo: l'Adorazione dei pastori, attribuito a Paolo Veronese, appartiene, ad ogni modo, alla sua scuola.

[1] *Il Cicerone,* VI, edizione, pag. 654.

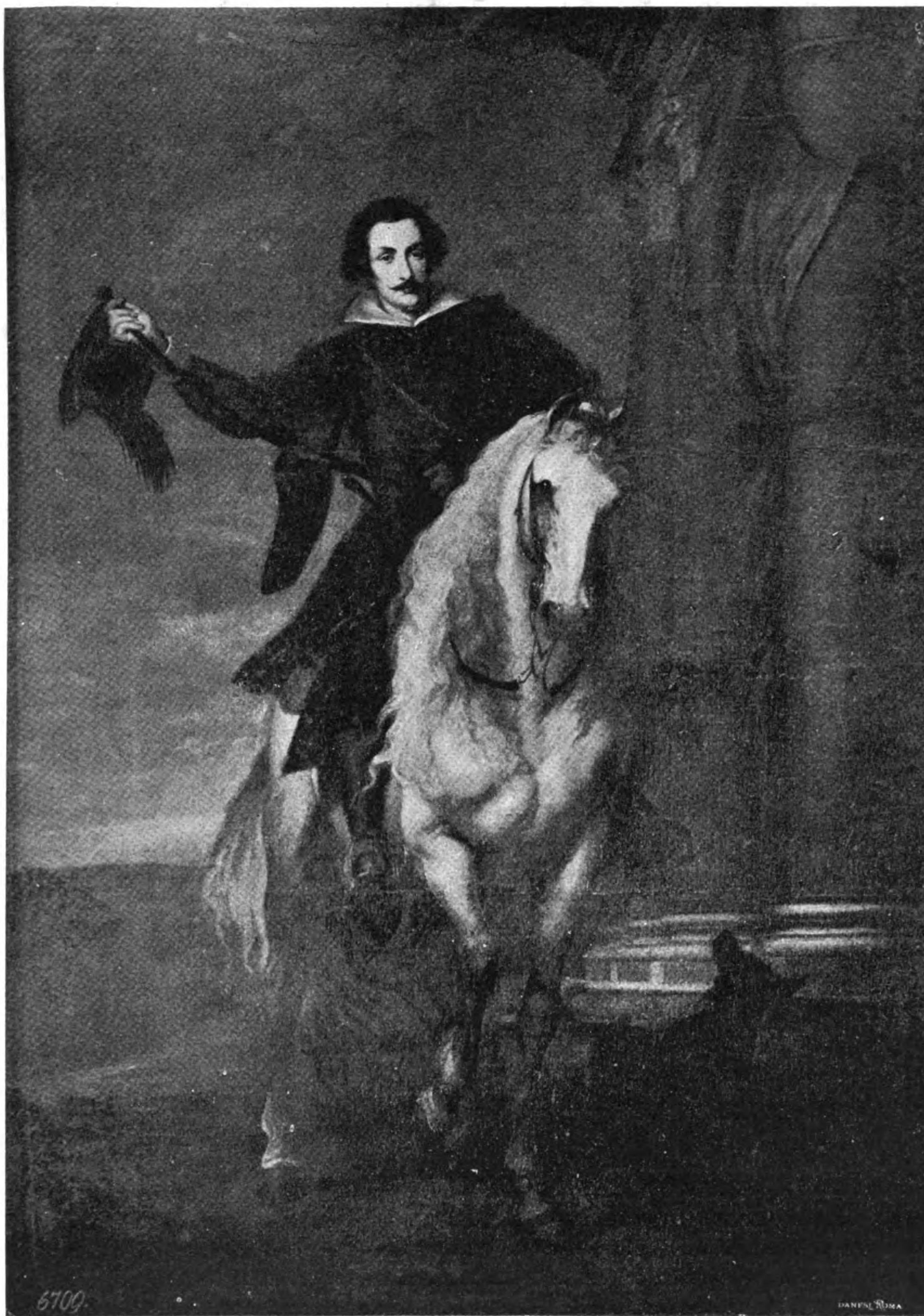


Fig. 4ª — ANTON GIULIO BRIGNOLE-SALE, DI VAN DYCK

(Galleria Brignole-Sale)

Il busto d'uomo attempato, dal largo volto con barba rada, dalla carnagione dal tono chiaro-rossiccio, è la copia di un ritratto negli Uffizi, colà attribuito a Holbein.[1] Quel dipinto viene qui attribuito al povero *Luca di Leida,* di cui tanto si abusa come riempitivo di lacune.

Un San Girolamo, mezza figura e fortemente colorita. Il paesaggio segue la maniera di Momper, e il quadro viene esso pure attribuito a Luca di Leida. A mio avviso però risale ad uno degli ultimi seguaci della scuola di *Quentin Massys.*

Un altro San Girolamo viene attribuito, tanto per cambiare, ad Holbein seniore. Nel tipo ricorda un altro Girolamo nella collezione Cereda di Milano, il quale viene attribuito, certamente a ragione, al pittore della Morte di Maria. L'esecuzione è per altro meno buona.

La Santa Francesca Romana non è di Caravaggio, ma di un seguace di *Strozzi.*

La Madonna di *Procaccini,* all'incontro, è autentica, ma rovinata.

La grandiosa Risurrezione di Lazzaro non può essere opera del pennello di *Caravaggio* (è troppo pesante nel colore), ma potrebb'essere uscita dal suo studio.

L'incredulo San Tommaso, nella maniera caratteristica di *Bernardo Strozzi,* appare tanto nella fattura, come nel colorito, più freddo del solito. Lo stile accademico, il freddo tocco argenteo delle tinte accennano all'influenza di Guido Reni.

Il busto dell'apostolo Paolo è invece dipinto nella sua maniera più libera e più ardita. Nel colorito caldo, potente, nella genialità del suo tratto di pennello, egli può qui misurarsi con Ribera, anzi, nel modo di caricare le tinte grasse e brillanti, rievoca persino il ricordo di Rembrandt.

Due piccoli tondi con animali dipinti vengono attribuiti l'uno (con agnelli) a G. B. Castiglione (incerto, forse di un maestro nordico), l'altro (con colombelle) all'abile pittore di animali Sinibaldo Scorza, già ricordato.

Maria col Bambino nudo, a cui essa dà maternamente a mangiare col cucchiaio in mano, presenta di nuovo un dipinto caratteristico di *Strozzi.* Il motivo di un grande naturalismo è forse attinto da maestri nordici. Il rosso-ciliegia ardente delle carni passò di poi nelle pitture di B. Castiglione e Domenico Piola. Il nostro maestro ricorda, per altro, qui Bartolomeo Schedone. Strozzi ha attinto qualche cosa da quasi tutti i suoi contemporanei, senza scapito veruno dell'originalità della sua maniera.

Cristo che porta la croce, piccolo dipinto ardente nelle tinte e di grande effetto nella fattura, ma debole nel disegno delle forme del corpo, viene attribuito a ragione al celebre pittore di cupole *Giovanni Lanfranco.*

Per finire con questa sala accennerò ancora al bel San Sebastiano (sopra la porta d'entrata) di *Guido Reni.* Tale dipinto, che qui si pretende sia un capolavoro del maestro autentico, è invece soltanto un'accurata copia del San Sebastiano che, se non erro, si trova nel palazzo dei Conservatori in Roma.

Detto quadro, per altro dipinto con valentia, viene in questa Galleria particolarmente pregiato. Gl'inservienti e i ciceroni della Galleria non trascurano di dare al visitatore la notizia che un inglese ha offerto per quel quadro 300,000 franchi.

SALA VII.

Il primo quadro che ci si para dinanzi agli occhi è un notevole ritratto d'uomo ancor giovane, dalla barba nera, il quale siede ad una tavola ricoperta di verde con un libro aperto in grembo. Nel piano medio si eleva un alto albero, attorno al quale si attorce un nastro. Sullo stesso havvi una scritta che l'altezza a cui è posta non permette di leggere. A' piedi dell'albero sta uno scudo sul quale spicca una croce nera.

L'uomo porta un mantello sopra ad un abito di velluto rosso, il quale lascia scorgere nelle maniche le pieghe trasversali, vividamente illuminate, sì caratteristiche nel Tintoretto.

[1] Adesso ad Antonio Moro.

È incredibile come questo quadro venga attribuito a Leandro Bassano, quantunque sia un'opera evidente del Robusti. L'esecuzione è qua e là negletta, e le mani sono mal disegnate; malgrado ciò è una notevole opera del maestro.

Un bel dipinto, ricco di colori, quantunque alquanto vago nella fattura, è l'Adorazione



Fig. 5ª — PIFFERARO, DI BERNARDO STROZZI

(Galleria Brignole-Sale)

dei Magi, attribuito dal catalogo a *Bonifacio Veneziano,* al quale certamente non appartiene. Le larghe forme del corpo, specialmente quelle delle orecchie, farebbero pensare a Bonifacio I Veronese (secondo Lermolieff) se nel suo complesso l'esecuzione non sembrasse, per lo stesso, troppo meschina. Forse il dipinto potrebbe venire considerato come un'opera comune del primo e del secondo Bonifacio.

Il Salvatore col globo e Maria orante sono due pregevoli dipinti di *Guido Reni* dello stesso periodo in cui egli creò le sue Sibille (prima qui, ora nel palazzo Bianco), alle quali essi sono però inferiori. Alquanto diversa appare la potente mezza figura dell'apostolo Marco, nella quale si mostra evidente l'influenza dello stile michelangiolesco.

Nel pittore genovese *Gio. Battista Gaulli,* 1639-1709,[1] s'impara a conoscere un valente imitatore di Guido. Secondo Ratti egli copiò, come tanti giovani pittori genovesi, per imparare, gli affreschi di Pierino del Vago nel palazzo Doria, e più tardi studiò le opere di Raffaello. Nel dipinto che qui si trova, e che rappresenta il Bambino Gesù il quale troneggia sulle nubi quale Salvatore del mondo, egli ha evidentemente preso a modello Guido Reni. Nel palazzo Bianco vi sono di lui parecchi disegni.

L'Adorazione dei pastori e la Fucina di Vulcano sono entrambi dipinti della scuola di *Jacopo Bassano.* Il primo è probabilmente del figlio Francesco, il secondo pare solo la copia di un lavoro di Jacopo. Entrambi vengono nel catalogo attribuiti a Jacopo Bassano.

Luca Cambiaso appare qui nella sua Pietà alquanto freddo e inespressivo tanto nel colore quanto nella fattura. Questo dipinto appartiene certamente al suo ultimo periodo.

La Madonna assisa su d'un trono elevato, con San Giovanni Evangelista e San Bartolomeo che le rendono omaggio, mentre a' suoi piedi San Giovanni bambino si inginocchia davanti al piccolo Gesù, è quadro che appartiene alle opere principali del *Guercino.* La valente composizione è elevata a piramide, il colorito profondo ed energico. Manca però il semplice sentimento, la piana naturalezza dei buoni tempi.

L'interessante mezza figura d'uomo giovane, senza barba, viene a torto attribuita a Giovanni Bellini. Una scritta sul parapetto:

FRANC PHILETUS
DOCTOR

ci fa conoscere il nome dell'originale.

Il volto espressivo del giovane è rivolto per metà a sinistra. Egli porta un mantello di un azzurro cupo, quasi nero, sotto al quale si scorge la camicia bianca. Il suo collo è nudo. La mano destra posa sopra un rotolo di manoscritti, la sinistra si appoggia lievemente su di un libro ritto. A sinistra si scorge, di scorcio, un severo paesaggio montuoso sul quale tempestose nubi minacciano. Questo tipo di scienziato, dall'espressione ferma e tranquilla, ha un'impronta giorgionesca. Anche il modo di dividere i capelli con una scriminatura nel mezzo da dove scendono lisci verso le tempie si ritrova in Giorgione (ad esempio, nel « Cavaliere maltese » negli Uffizi, o nel ritratto di giovane di proprietà del dott. I. P. Richter).[2] Per altro, il ritratto non pare abbastanza superiore per essere di Giorgione. Si potrebbe piuttosto pensare ad uno dei suoi scolari, ad esempio, a Sebastiano del Piombo. Il maestro di questo dipinto pare abbia sentita l'influenza di Antonello da Messina. Ne sono indizi il modo prospettico alquanto esagerato di modellare gli occhi e la bocca fortemente scolpita. Che Sebastiano, il quale frequentò dapprima la scuola di Giambellino, abbia risentito ne' suoi primi tempi il fascino delle opere di Antonello non sembra punto improbabile.

Dal lato coloristico il dipinto è di grande effetto per il brillante incarnato e per la profonda intuizione delle tinte delle vesti e del paesaggio. Le mani, grassoccie, potrebbero essere modellate con maggior finezza.

Il dipinto alquanto confuso di *G. B. Castiglione,* che rappresenta Abramo in viaggio, ha valore decorativo per il variopinto miscuglio delle tinte, che risaltano luminose sul fondo fosco, ma non appartiene per altro alle sue opere migliori. Quando egli è leggiero e chiaro come, ad esempio, nel suo Baccanale della Galleria di Torino, può raggiungere effetti assai buoni. Degne di nota sono le tinte della carnagione, d'un rosso-ciliegia ardente.

[1] C. G. Ratti, *Delle vite de' pittori... genovesi.* Continuazione dell'opera di Soprani, 1769, pag. 75.

[2] Riprod. in Lermolieff, *Studi critici d'arte,* ecc., II.

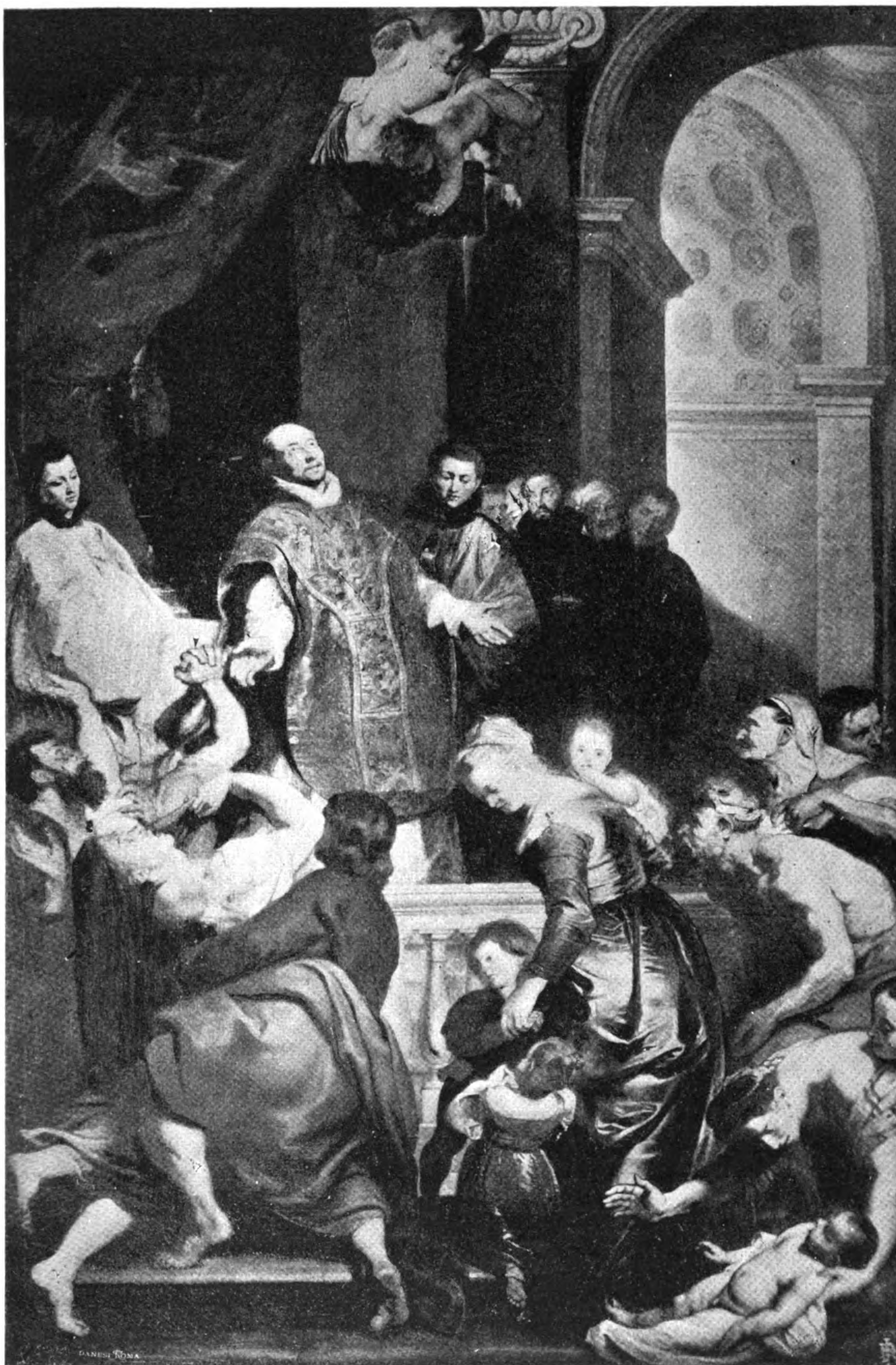


Fig. 6ª — SANT'IGNAZIO, DI RUBENS, NELLA CHIESA DI SANT'AMBROGIO, IN GENOVA

Il ritratto, grande al naturale, d'uomo attempato, seduto, con una rada barba grigia e con una parrucca, facilmente riconoscibile, che imita la capigliatura naturale, in abito di seta nera, viene attribuito, erroneamente, al Tintoretto. Potrebbe invece essere opera pregevole di *Leandro Bassano*. L'attribuzione a Leandro del suddetto magnifico ritratto dal Tintoretto situato appunto di fronte a questo, che invece è attribuito a Tintoretto, deve ascriversi forse ad un *qui pro quo*.

In questa sala si deve ancora ricordare un vigoroso dipinto di *Bernardo Strozzi,* cioè San Francesco davanti al Crocefisso. Lo Strozzi è sommamente diverso nelle sue opere, e fa quindi veramente stupire della sua virtuosità. Il suo San Francesco potrebbe venir preso per un Ribera, tanto egli si avvicina a questo maestro. E ciò si dica non solo della figura principale, ma anche delle secondarie, come pure, specialmente, del chiaroscuro, grigio e bruno, tanto caratteristico in Ribera. Giudicando da questo dipinto si sarebbe tentati di aggiudicare definitivamente allo Strozzi l'Omero che suona il violino, della Galleria di Torino, se soltanto fosse presumibile che un'opera sì poderosa e sì profondamente individualizzata potesse provenire da un artista pur sempre superficiale. Critici distinti hanno aggiudicato il dipinto a Ribera, e spiritualmente esso appartiene a questo artista in modo assai stretto. D'altra parte spesso vi manca affatto il suo tratto di pennello sommamente caratteristico. Inoltre Ribera ha quasi sempre firmato le sue opere importanti.

Sala VIII.

Opera autentica di *Paolo Veronese* è il quadro dagli splendidi colori, lussurioso e raccapricciante ad un tempo, che raffigura Giuditta attorniata dall'ancella e da un paggio nero (fig. 7). Ella tiene fra le mani il capo reciso di Oloferne, mentre il cadavere, coll'orribile ferita rivolta verso il visitatore, giace nel letto. Sfondo: i drappeggi della tenda color verdognolo od olivastro. Chi fra i suoi seguaci avrebbe potuto creare un'opera dalle tinte sì ardenti, dipinta con tanta larghezza e tanta grandiosità? [1]

A *Jacopo Bassano* viene attribuito il ritratto d'uomo attempato, situato molto in alto. L'uomo porta un mantello nero con un colletto di pelliccia grigio a chiazze brune, e prega davanti a un Crocefisso. Dietro a lui la finestra è provvista di sbarre di ferro, ciò da cui il catalogo deduce che quell'uomo sia un prigioniero (?). L'altezza a cui sta il quadro non permette un esame più preciso. Il colorito potrebbe accennare alla vicinanza del Moroni.

Maria col Bambino nudo e dormiente in grembo, che un angelo e un putto coronano di rose (fig. 8ª), non è opera del *Murillo* come indica il catalogo, ma sembra invece appartenere ad un suo imitatore, che subì pure l'influenza di Van Dyck. È evidente che quel quadro venne dipinto da un pittore genovese. [2]

[1] Nell'opera di Pietro Caliari su Paolo Veronese si trova quanto segue: nel 2° dei nove cataloghi di quadri vendibili in ignote città d'Italia (16...), esistenti nell'archivio Palatino di Modena, trovasi: «Mano di Paolo Caliari: una Giuditta la quale ha tagliata la testa ad Oloferne ed è appresso il cadavere, quale sta sopra il letto con un braccio pendente ed ha avanti una donna mora, bellissima persona e della miglior maniera, figure grandi al naturale, in tela, alto quarto 11 $1/2$, largo 11 $1/2$», in un cornicione tutto intagliato e dorato, qual si dismonta. Pietro Caliari, *Paolo Veronese,* Roma, 1888, pag. 228. Confronta anche Campori, *Raccolta di cataloghi,* 1870, pag. 442.

[2] Mi fu di soddisfazione che nel mio giudizio che questo quadro sia stato dipinto da un imitatore genovese di Murillo e di Van Dyck, mi trovassi d'accordo col perspicace critico d'arte Gustavo Frizzoni, nel suo lavoro sulla Galleria del Prado. (*Archivio storico dell'Arte,* anno VI, pag. 224). Il dott. Frizzoni fa però ancora un passo avanti. Egli crede di trovare il maestro in Valerio Castello. Io ho più sopra confrontato quel dipinto col grande quadro di Valerio, ed ho trovato in una rara e bella intonazione di colorito che è propria al detto dipinto: una tinta rosso-vino, di uno splendore profondo negli abiti femminili, nelle pieghe schiacciate in una maniera caratteristica, nelle ombre bruniccie della carnagione, dei punti di contatto che rendono l'idea di Frizzoni assai probabile.



FIG. 7ª — GIUDITTA, DI PAOLO VERONESE

(Galleria Brignole-Sale)

Il ritratto d'uomo dalla barba grigia, in pelliccia, ha molto sofferto. È veneziano e della scuola di Tiziano. Il catalogo lo presume di *Paris Bordone* (?).

Opera certa di *Paris Bordone,* per quanto non sia fra le sue migliori, è il ritratto di uomo giovane, senza barba. Il giovane porta un abito rosso, e sullo stesso un mantello di pelliccia. I forti toni rossi nelle carni gialliccie sono una caratteristica del maestro.

Il dipinto ovale che raffigura San Giovanni giovinetto, nudo, che leva l'indice in alto in segno di ammonizione, è una copia milanese ridotta del più grande dipinto del Louvre, colà attribuito a *Leonardo.* Il quadro, che ha un'apparenza pagana (sovente riceve il titolo di Bacco), non è opera certa del pennello del maestro. Anche la copia che qui si trova, si presume sia di Leonardo stesso (!).

Il ritratto di vecchio senza barba, con un foglio in mano, è della maniera di *Ribera.* Non potei giudicare se si tratti di un dipinto autentico, in causa dell'altezza in cui è collocato.

Il grandioso dipinto della Sacra Famiglia, Santa Elisabetta, San Giovanni bambino e l'angioletto tripudiante in alto, è opera di *Giulio Cesare Procaccini,* e impressiona per il colorito armonico e profondamente intuito, ma manca di spontaneità nella composizione e di verità nel sentimento. Migliore di questo è il suo dipinto d'altare in Santa Maria di Carignano (2° altare a sinistra) con Maria che troneggia sulle nubi, circondata da angioletti. Più sotto stanno San Francesco e San Carlo Borromeo. Anche nella terza sala della Galleria Durazzo-Pallavicini vi è un dipinto eseguito con virtuosità in colori brillanti: l'Adultera davanti a Cristo.

Un buon dipinto nella sua maniera naturalistica è la Madonna di *Bernardo Strozzi.* Maria sta seduta, appoggiandosi con il gomito ad una tavola; essa tiene un libro nella mano sinistra, e somiglia ad una sana e semplice donna del popolo; Gesù Bambino e il piccolo San Giovanni chiacchierano fra di loro come due contadinelli. Ai piedi di Maria un cestellino da lavoro. Sulla tavola un paniere di frutta. Le carni hanno riflessi rosso-ardenti come in Rubens. Questo quadro di genere è graziosissimo nella sua naturalezza.

Il grandioso dipinto di *Paris Bordone,* con Maria che confida un istante al venerabile San Giuseppe il Bambino, con San Girolamo che, senza soggezione alcuna, se ne sta mezzo sdraiato e mezzo seduto a terra come un amico di casa, con Santa Caterina che s'avvicina, potrebbe venir annoverato fra le sue opere migliori, se non fosse in istato di estrema rovina. A sinistra degli angioletti colgono frutti. Nello sfondo un vasto paesaggio.

San Rocco fra gli appestati è opera autentica, ma non importante, di *Domenichino.*

Il dipinto di *Carlo Maratte,* con la Sacra Famiglia e angioletti che colgono frutti in un bel paesaggio, è una graziosa composizione trattata come uno schizzo. Molto più importante è il grandioso dipinto d'altare in Santa Maria di Carignano (2° altare a destra) che rappresenta il martirio di San Bartolomeo.

È difficile giudicare se il quadro che raffigura Santa Caterina sia l'originale del *Baroccio,* o una copia, e ciò in causa della totale ritoccatura. Del resto Genova possiede forse la più bella fra le opere di Federico Baroccio, cioè il suo dipinto rappresentante la Crocefissione, in San Lorenzo.

Del fratello maggiore di Domenico, il raro *Pellegro Piola* (1617-1640), la Galleria possiede una bellissima Sacra Famiglia (fig. 9ª), che nel colorito e nei tipi ricorda, in molta parte, i milanesi posteriori, come Procaccini, ma tiene pur molto di Parmegianino. Quest'ultimo maestro aveva prodotta grande impressione sul nostro giovane pittore, e su di ciò Soprani riferisce diffusamente.[1] Pellegro appare qui, nelle sue più serie aspirazioni, molto diverso dal suo minor fratello, dal leggiero, splendidissimo pittore decorativo Domenico. Il giovane pittore dagli alti ideali fu trafitto in una zuffa sulla pubblica via, nel fiore della sua gioventù, a ventitrè anni. Nel palazzo Bianco gli viene attribuito un bel disegno.

[1] A-O, pag. 318 e seguito.

La Maddalena del *Padovanino* è un'imitazione particolarmente buona della Maddalena del Tiziano. La giovane, voluttuosa donna, ha un'espressione assai profana. Il colorito alla veneziana è bello.

L'interessante e notevole ritratto di vecchio, avvolto in un mantello di seta nera, viene



Fig. 8ª — MADONNA COL BAMBINO
(Galleria Brignole-Sale)

attribuito a *Rubens*. La capigliatura nera (o la nera parrucca) del vecchio signore, dallo sguardo penetrante, ondeggia in ricche, folte anella giù per le spalle. Il largo colletto e i polsini che spuntano dalle maniche sono del più fine ricamo. Dietro al vecchio signore aristocratico v'ha una sedia ricoperta in rosso, sul cui dorsale riposa la sua mano sinistra. Lo sfondo è formato da bianche pareti di marmo, con una colonna scanalata e un drappeggio rossiccio che scende.

La concezione e la disposizione sono affatto quelle di Van Dyck. L'architettura con le colonne sporgenti, i drappeggi rossicci cadenti, si osservano (quasi nella stessa sfumatura) nel grandioso ritratto del marchese Brignole-Sale e della sua consorte, nella sala V. Io credo, per altro, che questo ritratto sia dipinto da un *imitatore assai valente di Van Dyck.* Osservo che le mani, dalle dita molto affusolate, si staccano da Van Dyck specialmente nella posizione delle dita e nel portamento.

Sala IX.

Entriamo nell'ultima sala della Galleria.

Il ritratto grande al naturale di un giovane aristocratico che ci guarda con serietà, dall'aspetto simpatico, che veste abiti scuri ricoperti di ricchi ricami in oro, si schiera fra le migliori opere di *Van Dyck.* Lo sfondo alla figura è formato da un largo drappeggio rosso-cupo, ricadente. A destra una colonna a volute, adorna riccamente di ornati. Il ritratto si distingue specialmente per la nobile eleganza, sì riguardo alla persona raffigurata che riguardo alla disposizione.

Il gran ritratto della marchesa Geronimi Brignole-Sale con sua figlia è meno spontaneo e vivace nella disposizione. Pur troppo fu anche guastato dai ritocchi.

Le quattro mezze figure di apostoli sono notevoli lavori di *Giulio Cesare Procaccini.* Essi sono, è vero, nericci nelle ombre e nella carnagione, ma nelle vesti hanno toni di un rosso acceso e di un verde nutrito; specialmente flammeggia una splendida porpora dalla tinta carica. Le forme dei tipi e le movenze delle figure hanno un grande slancio che evidentemente proviene da Michelangelo.

Procaccini ha subìto molte e varie influenze: Rubens (si osservi una Madonna nella Galleria a Torino), Parmegianino (l'angelo del dipinto d'altare in Santa Maria di Carignano), Michelangelo (le suddette quattro mezze figure degli Apostoli) hanno tutti influito su di lui; ma tali influenze non sono punto riuscite a scapito dello slancio originale e passionato del suo stile.

Uno schizzo: Tobia che abbrucia il fegato del pesce, viene, con dubbia ragione, attribuito a *Nicola Poussin.*

Maria col Bambino che allatta, a cui rendono omaggio San Giovanni bambino e due Santi, viene attribuita a *Garofalo.* Il piccolo quadro è certamente di artista ferrarese, ma non però di Garofalo.

La bettola di contadini, attribuita ad *Adriano di Ostada,* è una debole copia, o imitazione di Teniers giovane.

Cristo che porta la croce con Santa Veronica, viene attribuito ad *Antonio Caracci* (figlio naturale di Agostino). A mio avviso quel dipinto appartiene alla scuola di Caravaggio.

Che il rigido ritratto di giovane signora seduta, dalla pettinatura inanellata, che porta un abito di seta rigata e bianca, e tiene fra le mani un ventaglio, proceda veramente da *Paolo Veronese* mi appare dubbio. Le lazùre rosse nelle carni potrebbero anche far pensare a *Paris Bordone* (o alla sua scuola).

Allo stesso maestro viene pure attribuita un'Annunciazione. Questa però appartiene piuttosto al suo imitatore *Battista Zelotti.* Esso assomiglia molto alla grande Annunciazione degli Uffizi (n. 578), che già dal Lermolieff venne attribuita al Zelotti. Forse ne è una piccola ripetizione o, piuttosto, una variazione.

Dalla scuola di Caravaggio procede il lavoro accademico Dedalo e Icaro, battezzato col nome di Andrea Sacchi.

I due piccoli quadretti con i contadini che bevono e fumano vengono, a torto, attribuiti a D. Teniers d. I. Essi appartengono invece al fratello minore e scolaro del celebre maestro, cioè ad *Abramo Teniers.* Questo risulta pure dalla firma di uno dei quadri, firmato appunto A. TENIERS. F., ciò che è sfuggito al compilatore del catalogo. I quadri firmati di questo



Fig. 9ª — SACRA FAMIGLIA, DI PELLEGRO PIOLA

(Galleria Brignole-Sale)

autore non sono punto frequenti. Se ne incontrano nella Galleria di Mannheim, nella Galleria Harrach a Vienna e nella Galleria di Dresda. [1] Sembra che questi quadri non abbiano ancora fermata l'attenzione degli studiosi d'arte. Lo si può facilmente riconoscere alle luci che egli indica con pennellate bianche, accentuate.

La Sacra Famiglia, con San Giovanni fanciullo che porge a Gesù Bambino un uccelletto, attribuita a *Pierino del Vago,* può, tutt'al più, essere di un imitatore dello stesso. Il dipinto richiama assai la maniera del Parmegianino. [2] Nella Galleria Balbi-Senarega si trova una ripetizione dello stesso dipinto in proporzioni maggiori. Nel Palazzo Reale e nella Galleria Durazzo si vedono altri dipinti minori attribuiti, più o meno a ragione, a Pierino. [3]

II.

La Galleria del Palazzo Bianco.

Sala I e II.

Nelle prime due sale si trovano solo pochi dipinti d'importanza. Fra questi è degna di nota un'apoteosi di Santa Teresa di Bernardo Strozzi (n. 20). Grandi quadri sacri non s'incontrano troppo di frequente nella produzione del nostro naturalista. Egli è infatti assai più felice in opere di genere, in piccoli quadri religiosi, o nei ritratti. Quei visi di donne o ragazze contadine, scoppianti di salute e dalle guance rosse, stuonano in un'apoteosi. Il quadro di cui parliamo ha però molta grazia nella fattura, e piace per la maniera ardita e virtuosa con cui è tratteggiato. Ha sofferto.

Un altro pittore, appartenente alla scuola pittorica genovese, è Giovanni Andrea Carlone. Appartiene ad una famiglia d'artisti lombarda, che però durante parecchie generazioni ebbe a lavorare in Genova. [4] Il quadro di Giovanni Andrea Carlone rappresenta Maria fra le nubi: più in basso dei santi in orazione. Il dipinto, riccamente popolato da angioletti, è piuttosto confuso nella fattura, ma il colorito porta la schietta impronta genovese. I toni ardenti e rossicci della carnagione risaltano fortemente. Carlone ha pure ornati decorativamente parecchi soffitti nel palazzo Rosso. Del suo parente G. B. Carlone esiste anche un paio di dipinti di minore importanza.

Fra alcuni ritratti, grandi al naturale, quello che rappresenta un uomo maturo seduto (n. 3) è opera di un valente imitatore genovese di Van Dyck, mentre il n. 12, il ritratto di una dama vestita di nero, appartiene ad un'epoca anteriore. Pure degne di nota sono le due figure (n. 7 e 12) di una giovinetta e di un giovane di artisti genovesi.

Alcuni fra quei ritratti, forse il n. 7 o il n. 3, potrebbero essere opera del pittore di ritratti, assai pregiato a' suoi tempi, G. B. Carlone, il quale talvolta si avvicinò discretamente a Van Dyck. Nella Galleria di Torino gli vengono attribuiti due ritratti. [5]

Il gran quadro dello Sposalizio di Maria di Domenico Fiasella mostra l'influenza di Guercino. Di questo artista, poco originale ne' suoi quadri su tavole, incontriamo per altro numerosi dipinti nelle chiese di Genova. In una pittura d'altare, assai ricca di figure, di

[1] Negli Uffizi viene attribuito a questo rarissimo maestro una piccola Madonna (n. 996).

[2] Vedi R. Woermann, *Storia della pittura,* III, pag. 506.

[3] Anche nella Galleria di Torino havvi di questo artista un notevole dipinto.

[4] Soprani nomina quattro scultori attivi in Genova e Ratti quattro pittori. Quella famiglia sembra essere passata poco a poco da un'attività plastica a un'attività pittorica. Il suo capostipite si chiamava Giovanni Carlone, scultore di arabeschi e fogliami, e lavorò a Rovia, terra della giurisdizione di Lugano. Soprani, A a O, pag. 427.

[5] Ratti racconta che molti de' suoi ritratti vennero acquistati da amatori inglesi come dipinti di Van Dyck. A a O, pag. 19.

Santa Maria di Carignano (quarto altare a sinistra), si rivela pure l'influenza di Guido Reni. All'incontro egli si mostra sotto una luce ben diversa quale decoratore. Il suo lussureggiante fregio in una sala del palazzo Balbi-Senarega con naiadi e centauri marini, le cui nude figure risaltano con grande effetto sul fondo nero, è quanto di più pieno di vita fu creato in Genova di quel genere. Là si trova pure un bel quadro: un baccanale di bambini.



FIG. 10ª — VENERE IN GREMBO A MARTE, DI RUBENS

(Galleria Brignole-Sale)

Nella stessa sala noto inoltre quattro paesaggi, situati assai in alto, della maniera di P. Brill, come pure due bizzarri e manierati dipinti di Alessandro Magnasco (n. 13 e 15).

Quando quest'ultimo artista si ispira direttamente a Salvatore Rosa, le sue opere riescono pregevoli, come attestano i suoi paesaggi sullo scalone del Museo Poldi-Pezzoli a Milano; quando all'incontro vuol essere originale e si abbandona liberamente a sè stesso, diviene sfacciato e disgustoso. [1]

[1] I quadri moderni della presente Galleria, fra cui due stanno qui appesi, non entrano nei limiti di questo tudio.

Nella seconda sala vi sono esposti parecchi arazzi ed un pallio bizantino assai interessante, ma soli tre quadri. La gran Sacra Famiglia (n. 6) viene, senza ragione alcuna, attribuita a Guido Reni. Quel dipinto sembra piuttosto derivare dalla scuola di Parmegianino.

Il quadro rappresentante re David (n. 2) viene pure assegnato a Guido Reni, col quale ha indubbiamente parentela. D'altra parte il tipo del re ha molto del Guercino. È forse di un imitatore di entrambi, ad esempio, di Domenico Fiasella. Si trova in cattivo stato.

L'Incoronazione di spine di Cristo, con illuminazione di fiaccole, assegnata a Jacopo Bassano, è piuttosto del costui figlio Francesco.

Sala III.

In questa sala, nel cui mezzo figura una delle più pregevoli statue di Canova, Maddalena penitente, incontriamo specialmente dipinti olandesi e tedeschi.

N. 5. Bettola di contadini con molte figure caratteristiche e ben disegnata; fra di esse una coppia che danza. Una delicata tinta violetta è diffusa per il dipinto. Qua e là risplendono delle forti tinte d'un rosso di lacca; molto grigio-acciaio nelle fogge di vestire. Il quadro non è firmato, e viene attribuito a Jan Steen col quale sembra certamente avere parentela; però potrebbe appartenere, con probabilità, a Richard Brakemburg, che subì l'influenza di Steen. In tal caso è da annoverarsi fra i suoi migliori dipinti.

Un Jan Steen, senza dubbio autentico, è invece il curioso quadro rappresentante una bambina che, ornata di fiori e con una coppa di vino fra le mani, viene condotta in processione (n. 14). È intitolato *Pasqua fiorita,* ed ha per soggetto una festa religiosa infantile, così come le feste di San Nicola e dell'Epifania.[1] Le figure sono piene di brio. I bambini e specialmente la fanciullina azzimata sono dipinti con un'ingenuità graziosissima. Questo quadro porta una firma confusa. Ha molto sofferto (legato Duchessa di Galliera).

4. Busto d'uomo giovane attribuito a Van Dyck. Di un imitatore dello stesso (proprietà Eredi marchese Francesco Spinola).

3, 7, 19, 23. Questi quattro quadri: la Sacra Cena, il miracolo della risurrezione di una donna, un altro miracolo di San Giovanni Evangelista, San Giovanni a Patmos, sembra abbiano formata una serie. Essi vengono attribuiti alla scuola olandese, mentre sono invece mediocri produzioni d'un artista dell'alta Germania della cerchia di Kulmbach o Schäuffelein[2] (proveniente dall'ex-convento dell'Annunziata del Guastato).

2. Sileno fra ninfe e satiri. Si è voluto ornare il poco attraente dipinto col nome di Rubens. È evidentemente un'imitazione o una copia del maestro, e, a quanto credo, appartiene a un artista genovese. Forse è di Domenico Piola. Non ha nulla a che fare col quadro d'uguale soggetto nel palazzo Marcello-Durazzo (proprietà Eredi Spinola).

Un'opera genuina di Rubens, dalle tinte scintillanti, è invece Venere in grembo a Marte e circondata da Sileno, da Amore e da una personificazione femminile della guerra (fig. 10ª). Rubens non si fece scrupolo di rappresentare il giovane e ardente Dio sotto le sembianze di un guerriero piuttosto maturo, e di attribuirgli le marziali sembianze di un suo amico. Sileno, il quale solleva una coppa di vino spumante, e Amore, che sta traendo dalla guaina la spada del Dio della guerra, hanno congiurato con la Dea d'amore di porre Marte in catene, mentre, dietro a lui, la vecchia figura femminile, personificazione della guerra, con una fiaccola ardente fra le mani, non gli dà pace.[3] Questo dipinto, opera di un ardente pennello, appartiene, a quanto mi pare, al periodo medio della sua maturità. Nel catalogo tale quadro

[1] Steen ha dipinto più di una simile festa infantile. Così una Festa di San Nicola nel R. Museo di Amsterdam, come pure nella Galleria di Rotterdam.

[2] Una Crocefissione nel palazzo Marcello-Durazzo mostra tipi affini. Si confronti pure la serie delle vite dei Santi Pietro e Paolo di Kulmbach o Schäuffelein negli Uffizi.

[3] Frizzoni, nella sua opera succitata, chiama quella figura l'*Invidia*.



Fig. 11ª — MADONNA IN TRONO, DI GERARD DAVID

(Galleria Brignole-Sale)

porta il titolo di *Ritratto di Rubens e di sua moglie.* Venere non vi ha nessuna maggiore somiglianza con Elena Fourment che non mostrano le altre figure femminili della stessa epoca, e Marte, come si è detto, ha tratti di ritratto, ma non quelli di Rubens (legato Galliera).

8. San Girolamo nella sua cella, intitolato *Filosofo,* è piuttosto dovuto ad un pittore tedesco del XVI secolo che a un autore olandese, come dall'indicazione (legato Assarotti).

10. Il quadro, situato molto in alto, che rappresenta Cristo nel sarcofago circondato da angioli, intitolato *Dipinto antico,* non ha propriamente nulla a che fare in questa sala dedicata ai maestri nordici. Questo dipinto è cioè d'origine italiana, e appartiene precisamente alla scuola di Mantegna. Ha grande affinità con la maniera di Pier Maria Pennacchio, ed ha, ad ogni modo, molta parentela col Giambellino della prima maniera. La figura di Cristo è piena di espressione, gli angioli sono meno riusciti (legato Assarotti).

13. Una perla della Galleria è la «Bella notte al chiaro di luna» dovuta al pennello magico dell'olandese Aart van der Neer. Il delicato dipinto, circonfuso da uno scintillìo di raggi lunari, eppure d'una trasparenza perfetta, è da annoverarsi fra le creazioni migliori di quel maestro. Esso è firmato A V N, ciò che non è citato nel catalogo (legato Galliera).

15. Il trittico più piccolo, che rappresenta nel campo di mezzo l'Adorazione dei Magi, e dai due lati l'Annunciazione e il Riposo nella fuga, viene attribuito a torto a Quentin Massys. Questo dipinto mi sembra non essere che una debole produzione nella maniera di Bernardo van Orley (proprietà municipale).

11. Il trittico più grande mostra Maria in trono nel campo principale, e nelle ali laterali San Girolamo e San Nicolò da Tolentino. Maria, seduta su d'un gotico trono marmoreo, è rivestita d'un largo mantello azzurro, listato d'oro (fig. 11ª). I capelli d'un biondo rossiccio scendono ondeggianti lungo gli omeri e il dorso. Essa abbassa gli sguardi spiranti benevolenza materna sul Bambino ricoperto da una camiciola bianca, che tiene fra le mani un grappolo. I santi, avvolti in rossi manti, con ornati neri, sono situati davanti a basse pareti, affatto rivestite di variopinti fiori. È strano come nel catalogo questo dipinto venga attribuito a Franz Floris, manierista italianeggiante e imitatore di Michelangelo. Per altro questo dipinto d'altare appartiene ad un'epoca e ad un indirizzo artistico affatto differenti. I tipi — specialmente quello di Maria — richiamano nettamente Gerard David. Le figure hanno un'espressione molto severa. La tinta è piuttosto fosca (proprietà municipale).

16. Un altro antico dipinto dell'antica scuola fiamminga è il Crocefisso fra Maria e Giovanni (fig. 12ª). Le figure, somiglianti a statue, nella posa d'una tranquillità rigida e muta, sembrano un lamento pietrificato. La tecnica è brunita. La tinta è azzurrognola con ombre rossiccie. Lo sfondo è un semplice paesaggio a colline. Il cielo è d'un azzurro profondo. Questo dipinto viene attribuito alla scuola olandese, ma si avvicina piuttosto alla maniera di Gerard David (proprietà municipale).

12. La figura di Cristo seduto, con tre bimbi fra le braccia, viene attribuita alla scuola pittorica tedesca. A me, questo quadro dipinto con intenzioni decorative, sembra piuttosto italiano. Potrebbe anche appartenere ad un fiammingo imitatore di Correggio e di Parmegianino. Il bimbo, che afferra il petto, è affatto nella maniera di Correggio (Museo Principe Odone).

18. Un paesaggio a landa dipinto con finezza in una tinta bruno-dorata, figurato con conigli trattati con molta vivacità, viene attribuito alla scuola fiamminga. Questo dipinto ricorda il genovese Sinibaldo Scorza, pittore d'animali, a cui dev'essere stato dapprima attribuito, ma sembra però troppo fine per lo stesso nelle prospettive aeree come nella delicatezza delle sfumature delle tinte monocrone. Piuttosto il paesaggio apparterrebbe a quei dipinti che possono aver servito di modello a Scorza, ed è da attribuirsi, con probabilità, ad un artista olandese.

20. Questo buon ritratto di vecchio proviene piuttosto da un maestro nordico che da un italiano: la designazione è *Ignoto.*

21. Splendido paesaggio di Giacomo van Ruisdael. A sinistra un cascinale circondato da campi di grano. Campagnoli a piedi e a cavallo, che potrebbero essere dipinti da Adriano

van de Velde (?). In alto un cielo minaccioso. Il tutto presenta un incantevole alternarsi di luce e d'ombra, e una grande finezza di colorito. Il quadro è firmato V R (legato Galliera).

22. Il gran quadro di Van Dyck, Gesù Cristo e la moneta (fig. 13ª), mostra evidente l'influenza del famoso quadro di Tiziano in Dresda di uguale soggetto. Il maestro fece la testa

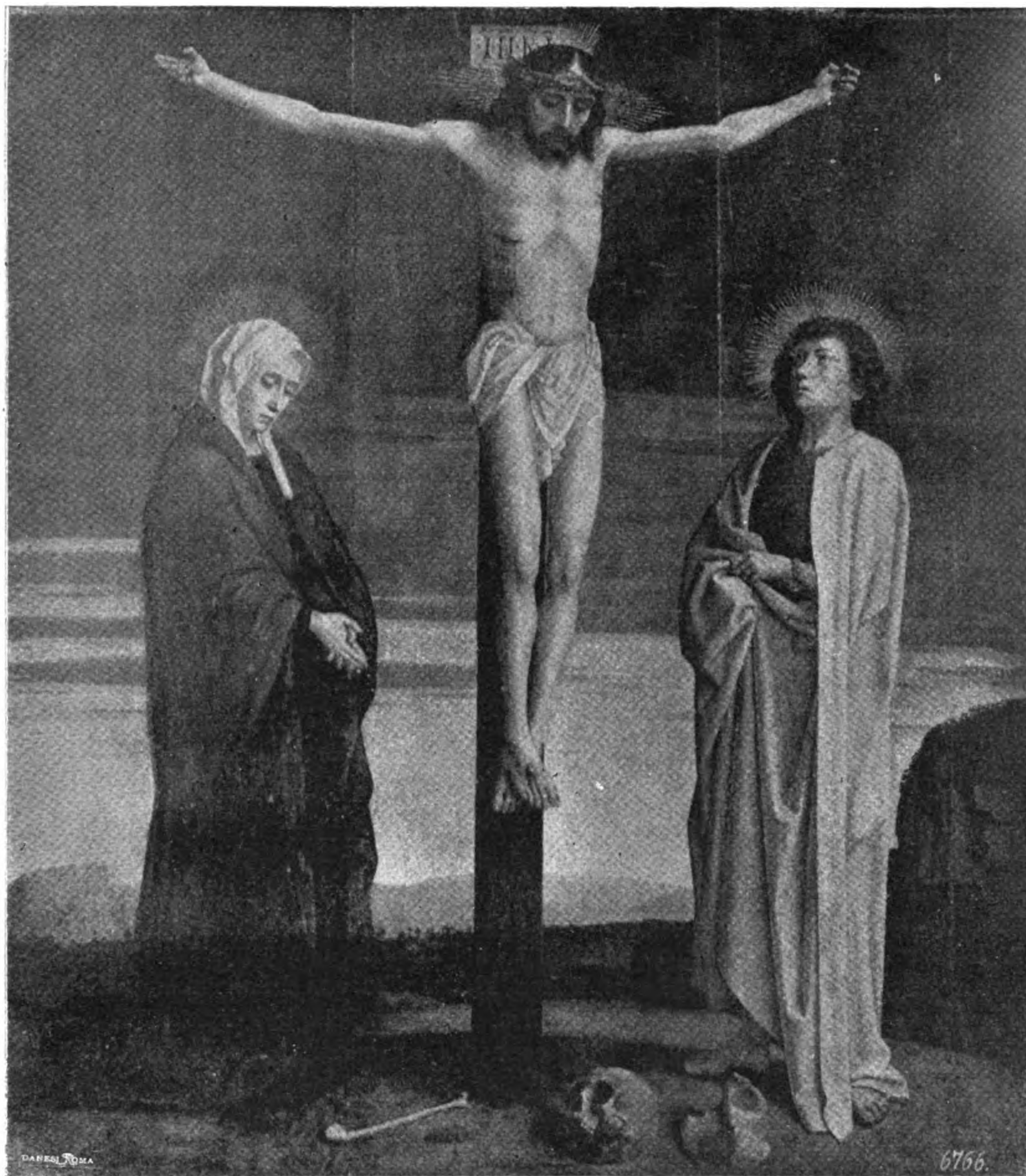


Fig. 12ª — CROCIFISSO, DELLA SCUOLA DI GERARD DAVID
(Galleria Brignole-Sale)

di Cristo di una bellezza troppo comune. Manca il carattere che avrebbe potuto ristabilire l'equilibrio preservando quei tratti raggianti di bellezza dal pericolo di cadere nel vacuo e nello sdolcinato. Inoltre quella testa ha un'aria mondana e di moda, che, in diverso modo, è pur caratteristica delle teste di Cristo di Paolo Veronese. I Farisei sono bene intuiti. Il colorito è splendido (legato Galliera).

28. Perchè mai la mezza figura di un giovane dalla barba rossa sia assegnata alla scuola olandese, è ciò che non comprendo. Questo dipinto è piuttosto dovuto ad un artista francese. Il ritratto ha sofferto (legato Assarotti).

27. Willem Mieris: *Scena di famiglia* è il titolo del dipinto nel catalogo: *Amore venale* sarebbe forse una denominazione più opportuna per questo quadro variopinto e freddo dell'epoca di decadenza della scuola olandese (legato Galliera).

26. Di valore eccezionale è il piccolo quadro dell'antica scuola flamminga, rappresentante una Maria bene intuita che, con materna sollecitudine, dà a mangiare al Bambino. La casta elevatezza della giovane donna, in tale comune occupazione che tutta l'assorbe, non potrebbe venir rappresentata in più bel modo. La giovane madre porta sulla bella testa un velo ripiegato. I biondi capelli le scendono ondeggianti per gli omeri e per il dorso. Il suo abito consta di una semplice veste azzurra: sotto ai polsi si scorgono le maniche della sottoveste rossa. Un manto color viola-scuro le è scivolato a metà dalle spalle. Essa siede ad una modesta tavola come una semplice moglie d'operaio, ed attinge con un cucchiaio la zuppa di latte. Parecchi utensili domestici sono sparsi all'ingiro su madie e tavoli. Pure il Bimbo, rivestito di una camicia leggera e trasparente, è di un'ingenuità deliziosa. Si osservi come egli rigiri il cucchiaio in un modo affatto infantile. Solo la gambuccia sinistra col piede rattrappito non è ben riuscita. La vista di paesaggio a destra è incantevole. L'assieme è di un pittoresco squisito. Il fine viso di Maria ha una linea oblunga. Gli occhi sono grandi. Le ciglia abbassate si slanciano a foggia di *S*. La carnagione ha un tono rossiccio e di un azzurro delicato nelle ombre.

Questo dipinto viene attribuito a Hans Memling, e s'avvicina, ad ogni modo, molto a questo maestro. Anche il paesaggio, col piccolo fiume e la casetta, è affatto nello spirito di Memling. Se anche il quadro non può venire assegnato al gran maestro stesso, deve pur sempre venir attribuito ad un fine artista della sua scuola (legato Galliera).

25. La Camera di guardia, di David Teniers juniore, può venir annoverata fra le sue opere più perfette. Estrema virtuosità nel rappresentare tutti i particolari. Lo splendore delle tinte, di un'armonia argentina, è abbagliante. È firmato: DAVID TENIERS (legato Galliera).

24. Il pregevole ritratto di fanciulla giovane e bella (fig. 14[a]) viene dal catalogo, affatto senza ragione, attribuito a Hans Holbein. Gustavo Frizzoni crede di ravvisare in questo la mano del famoso ritrattista Anton Moro.[1] Ed infatti, il quadro mostra d'aver parentela con alcune opere del periodo medio del maestro. Però il modo di tratteggiare le forme mi pare troppo debole per quel grande artista (legato Galliera).

29, 32. La piccola Madonna (n. 29) e la grande (n. 32) vengono entrambe riputate di Van Dyck. Sono deboli produzioni della sua scuola.

30. Il piccolo quadro fantastico e singolare nel colorito, che rappresenta San Girolamo nel deserto, viene attribuito ad Alberto Dürer. Ma non ha con Dürer nulla a che fare, per quanto mostri un'impronta leggermente nordica. Mi sembra che tale dipinto abbia parentela con Francesco o Bernardo Cotignola: lo si confronti col quadretto fantasioso esposto nella prima sala della Galleria Borromeo a Milano.

31. Un piccolo paesaggio con cascinale, d'una tinta olivigna, tratteggiato con leggerezza e brio, viene attribuito a Isaak van Ostade.[2]

SALA III.

Questa sala ornata dalla famosa statua di Monteverde: «Jenner che inocula il vaccino al figlio» (legato Galliera), è principalmente dedicata alla scuola pittorica spagnuola e francese.

[1] A a O, pag. 123.

[2] In questa sala si trova pure un assai pregevole busto di bronzo del Quattrocento, rappresentante il rinomato poeta e storico Giovanni Gioviano Pontano, con la scritta:
IOANNES IOVIANVS PONTANVS
ALFONSI CALABRIAE DVCIS PRAECEPTOR.

4. Il cosiddetto «Ritratto di gentiluomo» del Velasquez, è, in realtà, un busto di Filippo IV di Spagna, ed anzi, a quanto mi pare, una copia del busto dello splendido quadro di Rubens che si trova qui in Genova nel palazzo Marcello-Durazzo, eseguita probabilmente da un imitatore di Velasquez.

3, 5, 19, 21. Non meno di quattro dipinti vengono in questa sala attribuiti a Bartolomeo

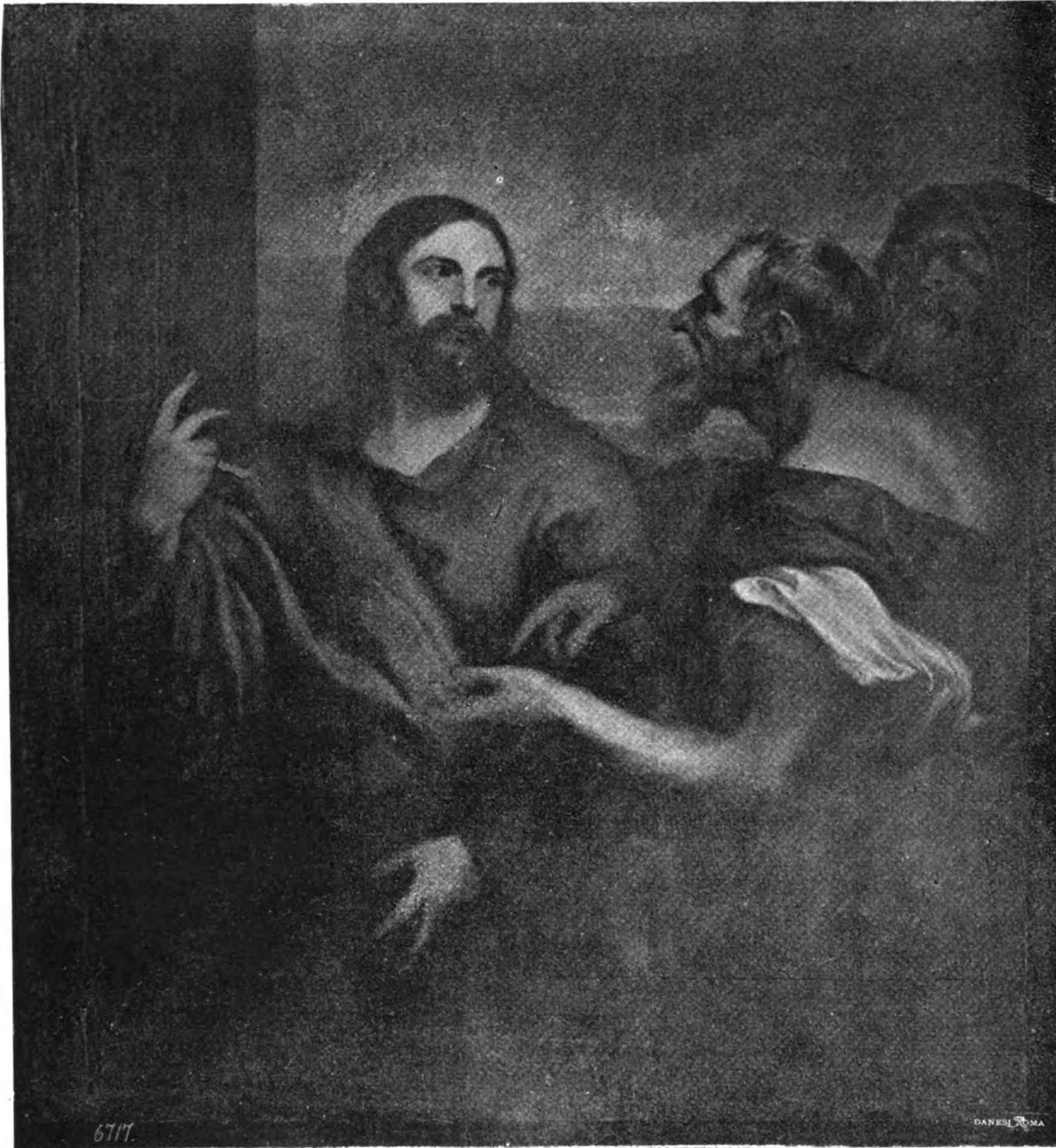


Fig. 13ª — CRISTO DELLA MONETA, DI VAN DYCK

(Galleria Brignole-Sale)

Esteban Murillo. Di lui sono il grande ed il piccolo San Francesco in estasi, opere certamente buone uscite dal suo studio, mentre la Madonna col Bambino non è che una copia, e la Fuga in Egitto non è che l'opera di uno de' suoi molti scolari, forse di Menesez Osozio (5, 19, 21 legato Galliera; 3 proprietà della signora Paola Solari).

9. Alonso Cano. Un santo comunica una giovinetta in presenza di due angeli. La nitida, leccata fattura del dipinto mi fa l'impressione di una copia moderna.

11. Opera imponente è, all'incontro, « Il viatico all'infermo », di Zurbaran. Un sacerdote porge il viatico ad un santo che giace infermo in un letto. I tipi sono comuni, in parte contadineschi, ma improntati ad uno stile grandioso. Il naturalismo della rappresentazione viene appunto innalzato ad una sfera superiore dalla serietà profonda del concetto. Le figure del colossale dipinto sono, come quelle di Caravaggio, a metà sommerse in ombre nerastre: queste sono però dipinte leggiere e trasparenti. La maestria colla quale Velasquez e i suoi scolari sanno rendere visibile l'atmosfera di un ambiente d'interno a mezzo di un delicato chiaroscuro, si rivela pure in questo quadro: il locale semplice e profondo sembra tutto riempito d'aria. Pur essendo il dipinto assai colorito, l'intonazione conserva un carattere profondamente severo, solo lievemente rischiarato dai serici drappeggi color rosa del letto. Il flotto di luce a sinistra, maestrevolmente eseguito, contribuisce potentemente all'effetto del quadro. La carnagione ha toni verdognoli.

Zurbaran fu chiamato il Caravaggio della Spagna. Se con ciò si volesse però dire ch'egli fosse imitatore di Caravaggio s'incorrerebbe in un grave errore. Mentre Caravaggio ricerca i forti effetti, Zurbaran intende rappresentare le sue scene claustrali e le sue figure di frati con piena verità e con serietà profonda. Gli effetti che egli realmente ottiene vengono senza ricerca affatto da sè. È questa una differenza essenziale. A ragione Zurbaran fu chiamato addirittura pittore di frati [1] (legato Galliera).

10, 12. Entrambe le figure delle Sante Orsola ed Eufemia sono meno importanti per ciò che riguarda l'espressione, ma quanto alla fattura sono pur esse quadri autentici del Zurbaran. Le sante fanciulle sono leggiadre, e presentano il tipo spagnuolo. Gli atteggiamenti sono originali. Il colorito, singolare ed energico, ha carattere serio. La carnagione ha toni verdognoli. Certo non era fatto suo, come pittore di asceti, il dipingere fiorenti figure di vergini (legato Galliera).

Le opere di Zurbaran sono piuttosto rare fuori di Spagna. Questi quadri devono essere stati acquistati dalla duchessa all'asta della collezione Soult. [2]

20. Il cosiddetto *Filosofo,* un vecchio che legge, attribuito a Ribera, mi pare piuttosto, giudicandone dal colorito e dalla fattura, opera di Guercino sotto l'influenza del maestro italo-spagnuolo (proprietà Eredi Spinola).

27. Il suonatore di chitarra, grande al naturale, è invece un pregevole dipinto della scuola spagnuola (proprietà municipale).

16, 17. I quadri più interessanti della scuola francese sono: « La danza nel parco », dipinto delicatamente nel gusto di Watteau e attribuito a Lancret, e il bel ritratto di signora elegante di Luigi David. Nel primo di questi piccoli dipinti Lancret si avvicina considerevolmente al suo grazioso maestro; il secondo sarebbe un vero gioiello per il Louvre (legato Galliera).

25. Piccolo ritratto d'uomo di mezza età, vestito a nero e dalla barba rada. Di un imitatore di Clouet (attribuito a Francesco Clouet). Il fondo è giallo-verdognolo (legato Galliera).

26. All'incontro, il ritratto di un giovane cavaliere, dalle ricche anella che gli scendono ondeggianti per le spalle, in abito moderno, non è opera di maestro francese, come asserisce il catalogo. Se di troppo non m'inganno, questo dipinto dovrebbe appartenere alla maniera gonfia dell'ultimo periodo di Nicola Maes. Dei toni di un giallore bruno e di un violetto rossiccio dominano nel quadro, il quale nelle vestimenta e nel paesaggio è trattato liberamente e largamente, mentre nel nudo le tinte si fondono. Se non erro, ho letto la data 1676 a destra sotto al quadro, come pure rilevai le deboli traccie di una vecchia firma, le quali in una luce più tagliente, darebbero, a mio avviso, la firma di Maes (legato Ricci).

22, 23. Pure alla scuola francese vengono attribuiti due piccoli paesaggi. Entrambi questi finissimi dipinti ritraggono assai della maniera di Claude Lorrain, e ricordano i Patel; ma

[1] Woermann, A a O, III, pag. 244.

[2] Larousse, *Dictionnaire universel,* XV, pag. 1517.



Fig. 14ª — RITRATTO DI DONNA

(Galleria Brignole-Sale)

neppur essi appartengono alla scuola francese. Se il compilatore del catalogo avesse esaminati più accuratamente i quadri avrebbe trovata nell'angolo di uno di essi una firma.

Vi si legge cioè i fini caratteri:

HF van Lin 1726 (la data confusa).

Questo Van Lin è forse parente del pittore di battaglie Herman van Lin, detto Stilheid, di Utrecht, che dipinse dal 1650 al 1670. Nella Pinacoteca di Torino si trova un paesaggio ideale, nello stile di Claudio Lorrain, secondo il catalogo segnato H. VAN Lint FR 1726 (non ho potuto leggere chiaramente la firma). Il catalogo attribuisce il quadro ad un Enrico van Lint, di Anversa, detto « Studio ». Forse intende riferirsi a Ermanno van Lin die Utrecht. Io conosco altrimenti soltanto un Pietro van Lint di Anversa (1609-1690), che per altro si manifesta in modo affatto diverso. Il grande quadro di Torino apparterrebbe all'incontro, data la sua maniera, al nostro HF van Lin.

Citerò ancora in questa sala un paio di piccoli schizzi n. 6 a 7 del Borgognone, due altri quadri di battaglia di autori sconosciuti (14 a 26), un bivacco di Cornelio de Wael (n. 15), [1] un paesaggio con cascata (di Tivoli) di F. Vernet (n. 2), e un paio di dipinti d'arte moderna.

Sala V.

In questa sala vi sono principalmente quadri italiani del XV e XVI secolo.

2. Ritratto sino al ginocchio di un giovane vestito a nero, attribuito alla scuola veneziana. Potrebbe appartenere alla scuola di Tintoretto. (Proprietà Er. Spinola).

3. Busto d'uomo con barba, attribuito a torto a Van Dyck. (Proprietà Er. Spinola).

4. Cristo che porta la croce. Questo quadro, appeso ad una certa altezza, viene attribuito al Tintoretto. A me tale quadro sembra piuttosto opera ragguardevole di Francesco Bassano. Ad ogni modo egli si avvicina qui assai al Tintoretto per la vita e l'energia della rappresentazione (proprietà Eredi Spinola).

5. Un busto d'uomo maturo, assai caratteristico, che pur troppo è pure situato assai in alto, viene attribuito a Iacopo Bassano. Il volto che irradia una vita interna ricorda i ritratti dell'arte spagnuola. Potrebbe benissimo essere dipinto da un *imitatore* di Velasquez. (proprietà Eredi Spinola).

6. Il suonatore di liuto, attribuito a Caravaggio, non appartiene che alla sua scuola, probabilmente di Carlo Saraceni (proprietà Eredi Spinola).

7. Uno fra i dipinti più interessanti della Galleria è all'incontro il bel tondo colla Sacra Famiglia ed un Santo di Domenico Mecherino di Siena, detto Beccafumi. Maria, graziosa e raggiante di felicità materna, abbassa gli sguardi sul Bambino, che irrequieto le siede in grembo, e sfoglia premurosamente un libro che un Santo devoto regge dinanzi a lui. A sinistra San Giuseppe s'è preso in grembo San Giovanni bambino. Quest'ultimo, cinto da una pelliccia che gli attraversa il corpo, tiene fra le mani una coppa di vino e si scambierebbe con un piccolo Bacco, tanto gli assomiglia.

La libertà e la larghezza della fattura, la chiarezza del colorito e i tipi graziosi ed espressivi rendono questo quadro assai attraente. Il modo con cui sono trattate le larghe masse di luce e d'ombra è di grande effetto. Questo dipinto deve appartenere al miglior periodo medio del maestro, nel quale egli si trovava completamente sotto l'influsso di Sodoma. Più tardi egli subì l'influsso della scuola romana. Di tale epoca si trovano di lui parecchie

[1] C. de Wael ha passata gran parte della sua vita in Genova, ove morì circa il 1661. Molti de'suoi quadri, specialmente del suo ultimo periodo, si trovano tuttora in Genova; ad esempio, nel palazzo Durazzo Pallavicini 6 quadretti con scene della vita rustica italiana. (Vedi Soprani, A a O, 464, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, 244.

opere caratteristiche, ad esempio nel duomo di Pisa, così come in quella Galleria municipale di recente istituzione.[1] Beccafumi si è trattenuto qualche tempo in Genova ed ha dipinto degli affreschi nel palazzo Doria[2] (proprietà Eredi Spinoli).

8. Il ritratto sino al ginocchio di un uomo dalla barba nera, in pelliccia, attribuito al



Fig. 15ª — SACRA FAMIGLIA

(Galleria Brignole-Sale)

Tiziano, è, se non erro, una riproduzione d'atelier rovinata di un ritratto di Tintoretto (proprietà Eredi Spinola).

10. Il profilo in ovale di fanciullo che prega viene attribuito a torto a Paolo Veronese. Giudicando dal forte colorito, dalla lucentezza profonda, tale dipinto dovrebbe appartenere ad uno scolaro di Tiziano. Nell'effetto delle tinte, è qualcosa che potrebbe pur ricordare Dosso Dossi. Gustavo Frizzoni pensa invece a Sofonisba Anguissola.[3] Il ritratto non è ben conservato (legato Galliera).

[1] Vedi il mio lavoro sul nuovo Museo civico di Pisa, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1895.

[2] Soprani, A a O, 391.

[3] An. O. S., 119.

11, 13. Due busti attribuiti ad Andrea del Sarto. L'uno fa un'impressione affatto raffaellesca. Rappresenta un uomo giovane dal naso aquilino e dagli irti capelli rossicci. È vestito a nero e porta in capo un berretto. Non è del tutto improbabile che tale quadro possa essere una copia antica di un'opera originale di Raffaello. Parecchi fra i suoi quadri sono, com'è noto, spariti: ad esempio, il ritratto del duca Lorenzo de' Medici, del poeta Tibaldo, del Bembo, ecc. L'altro dipinto, che è pure probabilmente una copia di un ritratto della scuola pittorica fiorentina, si avvicinerebbe ad Andrea del Sarto. Entrambi questi ritratti sono assai danneggiati e vennero goffamente ingranditi (proprietà Eredi Spinola).

12, 39. La figura, sino al busto, di Maria che a mani giunte è immersa nella preghiera, come pure il gran dipinto rappresentante Maria che stringe teneramente a sè il Bambino Gesù che le dorme in grembo, sono quadri di Sassoferrato, che si vedono dappertutto, e spesso in esemplari migliori.

16. Questa piccola Sacra Famiglia, d'autore ignoto secondo il catalogo, è un quadro bolognese probabilmente di Simone Contarini. Forse per altro non si tratta che di una copia antica (Museo Odone).

18, 20. Due quadretti buoni ed autentici, benchè alquanto guasti, di Francesco Albani, rappresentanti il Trionfo d'Amore, e Cristo e Maddalena (legato Galliera).

19. Carlo Dolci. Gesù nell'orto. Un pio misticismo, che non manca di una certa elevatezza, spira da questo piccolo quadro. L'impressione che desta viene ancora aumentata dall'esecuzione trattata come un gioiello. Carlo Dolci merita, non fosse che per la sua meravigliosa tecnica, d'essere tenuto in pregio maggiore che non siasi sinora fatto (legato Galliera).

21. La Sacra Famiglia. Piccola copia di un quadro conosciuto di Andrea del Sarto, di cui si vedono copie di diverso genere. Ad una di esse, quella più grande nel palazzo Rosso, già accennata sul presente dipinto, è aggiunto un piccolo angelo. Nel catalogo viene denominato: Dipinto d'ignoto (Museo Odone).

22. La Madonna coi santi Rocco e Sebastiano. Paesaggio roccioso nello sfondo. Viene attribuito al Garofolo. Questo quadretto è certamente ferrarese, ma non del Garofolo. È piuttosto di un imitatore di Dosso Dossi, che potrebbe fors'anche essere stato alla scuola di Garofolo. Tale dipinto eseguito sul rame potrebbe anche essere una copia posteriore (Museo Odone).

23, 31, 37, 41. Mezze figure di sibille di Guido Reni, dapprima nel palazzo Rosso. L'espressione è scarsa, ma dal lato coloristico appartengono ai dipinti più finiti del suo ultimo periodo (legato Galliera).

24. Il ritratto d'uomo giovane, energico, rivolto a sinistra, vestito interamente di rosso, coi guanti nella destra, viene attribuito al Pontormo (?) (legato Galliera).

25. Un tondo colla Sacra Famiglia in compagnia dei santi Francesco e Caterina (fig. 15ª). Nello sfondo un paesaggio. Viene dal catalogo attribuito a Orazio Gentileschi. Tale dipinto apparterrebbe quindi allo stesso maestro a cui appartiene un'Annunciazione che si trova in una cappella di San Siro (la prima a destra), e che è una riproduzione modificata di un quadro della Galleria di Torino[1] (n. 244). Io trovo in quel dipinto, all'incontro, una mescolanza eclettica di stili di epoche precedenti e migliori, che ricorda in parte Franciabigio, in parte Gaudenzio Ferrari, e da ultimo Parmegianino. La composizione ha una bella rotondità (legato Galliera).

26, 27. I due quadretti che arieggiano la miniatura: l'Adorazione del Bambino, e Cristo che porta la croce, attribuiti alla scuola fiorentina, sono piuttosto fiamminghi.

28, 29. Le piccole tavolette colle Sante Clara e Lucia vengono attribuite al gran Fra Bartolommeo. Nel loro presente stato di completo ritocco possono tutt'al più venir designati come appartenenti alla scuola del frate (legato Galliera).

[1] Anche nel palazzo Marcello-Durazzo si trova una coppia di piccoli quadri del Gentileschi, di genere affatto diverso.



Fig. 16ª — SANTA MARIA MADDALENA, DI GIAN PIETRINO

(Milano — Museo artistico municipale)

30. Dalla chiesa di San Teodoro è qui venuto un gran dipinto d'altare di Filippino Lippi. Tale quadro viene stranamente designato nel catalogo come opera di Fra Filippo e dell'anno 1403, per quanto Filippo, come è noto, sia nato solo intorno al 1406. Questo quadro non solo porta la chiara impronta dell'ultimo periodo di Filippino, ma pure la sua firma:

FILIPPINVS FLORENTINVS
FACIEBAT.

All'incontro, questo dipinto mostra infatti la data: A. D. MCCCIII; però l'ultimo C è coperto dalla gamba destra del protagonista (San Sebastiano), ciò che non poteva però indurre il compilatore del catalogo a leggere 1403. Quindi il quadro appartiene all'anno 1503 ed è perciò una fra le ultime opere di Filippino (morto nel 1504). Esso rappresenta nel mezzo San Sebastiano legato a una colonna e dai lati San Giovanni Battista e San Francesco. In alto nella lunetta sta Maria che ha il Bambino davanti a sè, fra due angioli che adorano. Nello sfondo v'è un paesaggio animato da piccole figure. L'esecuzione del quadro, non troppo fine, è probabilmente da attribuirsi in gran parte ai collaboratori. Il dipinto non è ben conservato. Il colorito è già in molti luoghi screpolato, sì da mostrare il fondo bianchiccio, e se il quadro non passa presto in mani competenti di un restauratore, finirà col ruinarsi poco a poco (proprietà della chiesa parrocchiale di San Teodoro).

32. Maria col Bambino Gesù nudo in grembo, fra due santi che adorano. Questo dipinto, che viene attribuito a Bernardino Luini, è opera caratteristica di Giampietrino, da quanto io so non ancora osservata dagli studiosi d'arte. È pur troppo mal conservato. Si confronti la formazione delle mani con quella della Maddalena (fig. 16*), nel Museo artistico municipale di Milano, sì caratteristica in questo rapporto (proprietà Eredi Spinola).

33. Maria che siede in un paesaggio, e presso di lei il Bambino Gesù, nudo, che siede su una panca di marmo, e viene adorato in ginocchio da San Giovanni bambino. Tondo. Lo sfondo è un paesaggio. Questo dipinto viene attribuito a Giacomo Francia, il cui genere è affatto diverso, ma è piuttosto una produzione assai debole della scuola fiorentina della vicinanza di R. Ghirlandaio e Bugiardini, o dell'ultimo periodo di Raffaellino del Garbo (legato Galliera).

38. Uno dei dipinti più belli e importanti della Galleria è, senza dubbio, questa Madonna di Palma Vecchio (fig. 17). Maria siede in un paesaggio col Bambino, fra San Giovanni Battista e Santa Maddalena. I toni rossi, azzurri e aranciati delle vestimenta sono ardenti e forti. La carnagione è bianchiccia. La luce irrompe largamente sui visi e le carni nude. I tipi sono biondi e profani. Anche sulla capigliatura dorata di Maddalena, larghe strisce di luce. Il bruno paesaggio è cinto da monti azzurri. Questo quadro assomiglia assai al quadro di composizione rassomigliante che si trova nella Galleria Lochis di Bergamo e che è sicuramente molto più bello. La presente opera apparterrebbe alla cosiddetta bionda maniera, che fu la terza di questo maestro, 1520-26 (legato Galliera).

40. Questo quadro colossale di Paolo Veronese, che rappresenta il Salvatore crocifisso, e ai piedi della croce Maria che vien meno, San Giovanni e Santa Maria Maddalena che geme, ha nella composizione un'impronta grandiosa. Disgraziatamente questo quadro, specialmente nella sua parte inferiore e più bella, è completamente ritoccato, così che appena si può intravedere la mano maestra del Veronese (proprietà municipale).

42. Il quadro tizianesco che rappresenta Maria col Bambino e Giuseppe in un gruppo famigliare, al quale si uniscono San Giovanni bambino che tiene alto un vaso di fiori e una martire, viene attribuito a Palma Giovane (?). Non conosco nessun altro quadro di Palma, in cui egli si avvicini sì strettamente a Tiziano. Forse questa bella produzione ha per base un quadro di Tiziano stesso. Nella carnagione macchie nerastre. Tanto il disegno quanto la dipintura potrebbero, in questo quadro, essere d'esecuzione più fine (legato Galliera).

43. Non è un dipinto originale di Correggio, ma una buona copia antica del bel quadro di Tribuno che rappresenta Maria in uno splendido paesaggio che adora il Bambino o giuoca con lui. Il dipinto viene qui attribuito a Correggio stesso (legato Galliera).



Fig. 17ª — MADONNA COL BAMBINO FRA SAN GIOVANNI BATTISTA E SANTA MARIA MADDALENA, DI PALMA VECCHIO

(Bergamo — Accademia Carrara)

44. Il ritratto d'uomo giovane colla barba viene attribuito a Paris Bordone. Appartiene piuttosto alla scuola di Moroni.

45. La Sacra Famiglia con San Gerolamo, d' ignota origine, secondo il catalogo. Non potrebbe alle volte questo quadro, alquanto contadinesco, dai tipi caratteristici, essere d'origine pisana?

Sala VI.

Questa sala è particolarmente dedicata ai vecchi maestri della scuola genovese e limitrofa. Fra gli artisti posteriori non nominerò che: Due quadri di Bernardo Strozzi, dipinti con qualche trascuratezza e di una sgradevole maniera naturalistica; Cristo e la Samaritana e il pianto su Cristo morto,[1] come pure un busto di Santa Cecilia (5, 8, 9); un dipinto ovale rappresentante una santa del raro Pellegro Piola[2] (16); l'interessante doppio ritratto di Luca Cambiaso, nel quale egli rappresenta sè stesso davanti al cavalletto, in atto di dipingere suo padre, il pittore Giovanni Cambiaso (3, proprietà Eredi Spinola);[3] infine alcuni quadri dell'ardito Lissandro Magnasco, brutti e neri (15, 17).

Fra i quadri più antichi noterò:

21. Una Madonna sul trono, circondata da parecchi santi, attribuita a un Leonardo de Papia, in stato assai cattivo. Nel Quattrocento Genova ricorreva assai spesso ad artisti di Pavia. Questo quadro è firmato: LEONARDO DE PAPIA e porta una data confusa: MCCCCLXVI secondo Federico Alizeri, che ricorda questo dipinto nella sua grande opera: « Notizie dei professori del disegno in Liguria ».[4]

30. Un trittico: nel campo di mezzo San Domenico, due coppie di santi sulle ali laterali, e

2. Il dittico con San Nicolas da Bari (non, come nel catalogo, di Tolentino), e S. Giorgio. Entrambi questi dipinti (molto restaurati) sono una prova delle condizioni meccaniche della pittura genovese del Quattrocento.

22. Assai più elevato è il gran dipinto che rappresenta il Crocifisso, fra Maria e San Giovanni, mentre Maria inginocchiata abbraccia stretta la croce. Attraverso l'aria si avvicinano due angeli piangenti. Lo sfondo è un bruno paesaggio a colline. Maddalena in ginocchio che si aggrappa disperatamente alla croce, ricorda la stessa santa sul quadro di Borgognone, alla Certosa di Pavia. Questo quadro viene attribuito a Lodovico Brea di Nizza, maestro che gode di una fama discretamente grande nell'arte genovese. Appartiene tale veramente caratterisco dipinto d'altare realmente a questo maestro? A mio avviso, non vi ha sufficiente materia di confronto per decidere una tale questione. Brea è nato a Nizza, ma si trattenne a lungo in Genova, e viene considerato dai Genovesi come uno dei loro. Nella chiesa di Santa Maria di Castello vi sono parecchi quadri che differiscono assai l'uno dall'altro, attribuiti al maestro. Il più importante fra questi è il cosiddetto quadro di Tutti i Santi — terza cappella a destra — fatto segno alla stupefazione del popolo, come una rappresentazione del Paradiso: è pure intitolato forse più a ragione: la Vocazione dei giusti. Questo dipinto straordinariamente ricco di figure mostra una quantità di teste da ritratto, finamente disegnate, che per altro tradiscono una gran somiglianza di famiglia (visi allungati: il naso forma colla fronte un'unica linea). I tipi ritraggono assai dell'antico fiammingo. Nelle vestimenta, pieghe allungate e parallele. La carnagione è rossiccia. Le ombre scure. Nei costumi molto rosso, cupo e nero. Nella Deposizione nel sepolcro, di Predella, il paesaggio oscuro è fortemente intuito.

[1] Un dipinto affatto simile si trova nell'Accademia ligustica.

[2] Il solo capo è autentico; il resto è aggiunto.

[3] Di Luca Cambiaso havvi ancora in questa sala un quadro affatto ruinato, ma originariamente grandioso, coi quattro Padri della Chiesa e altre figure (20).

[4] Genova, 1870, I, 261.

Secondo Soprani, questo quadro dev'essere firmato e datato come segue: Ludovicus Brea Nisiensis faciebat, anno 1513.[1]

Inoltre gli studiosi più recenti rilevano il dipinto d'altare in diverse parti della terza cappella a sinistra, che mostra come quadro principale l'Annunciazione,[2] come pure una Conversione di San Paolo nella quinta cappella a destra. Ma mentre il dipinto d'altare coll'Annunciazione mostra uno stile assai più antico[3] del già menzionato quadro di Tutti i Santi, la Conversione di San Paolo mostra, all'incontro, uno stile più sviluppato. Entrambe queste opere vengono ricordate da Soprani. Invece Ratti ricorda una Nunziata come: « d'uno stile consimile, ma alquanto più antico »[4] e non menziona affatto la Conversione di San Paolo. Alizeri si riferisce probabilmente a Brea nel seguente passo: « A chi farne merito se non al Brea? »[5] Il quadro di Tutti i Santi viene nominato da entrambi. All'incontro, studiosi più recenti non sembrano avere su Brea delle idee troppo chiare. Così nella sesta edizione della splendida opera sull'arte italica: « Il Cicerone » di Burckhardt e Bode, i due quadri dubbi vengono citati come opere di Brea, e del mentovato quadro di Tutti i Santi non si fa per altro parola.

Lodovico Brea aveva due scolari: Antonio Semino e Teramo Piaggia, dei quali si trova un'opera comune in Sant'Ambrogio (ultima cappella della navata laterale a sinistra). Prima si trovava in Sant'Andrea ai Serviti, e rappresenta il martirio dell'apostolo Andrea. La composizione è disposta quasi simmetricamente, eppure impressiona nella sua semplicità. Il Crocifisso è una nobile figura. Dominano i toni rossicci. Carnagione rossiccia. Luce rossiccia. Molto rosso-rosato nelle vestimenta. Questo dipinto sembra di scuola fiorentina, e avrebbe subìta la speciale influenza di Andrea del Sarto e fors'anche di Raffaello. Secondo Alizeri il quadro porterebbe la data 1532. Egli attribuisce a Teramo le grandi figure accoccolate sul davanti, le quali infatti mostrano uno stile che risente l'influenza di Michelangelo, diverso da quello delle altre figure.

Nell'Accademia ligustica si trova un quadro di Antonio Semino che è dovuto a lui solo. Rappresenta la Deposizione dalla croce. Vividi colori tralucono dalle ombre nere. Questo dipinto mostra in preponderanza l'influenza milanese. San Giovanni che geme a sinistra è ispirato da Raffaello. Il paesaggio a colline dello sfondo è di un azzurro duro. Il quadro è firmato: ANTONIVS DE SEMINO PINSIT.

In San Pancrazio si trova un dipinto d'altare di Teramo Piaggia (Ss. Pietro e Paolo), che ricorda Pier Francesco Sacchi di Pavia, che nomineremo fra poco. Antonio Semino e Teramo Piaggia hanno del resto lavorato molto assieme. Nella cappella di San Giovanni Battista in San Lorenzo, Teramo dipinse dall'uno dei lati di un piccolo quadro d'altare la Nascita del Precursore; mentre dall'altro lato Antonio Semino dipinse il Battesimo di Gesù. Del figlio di quest'ultimo, Antonio Andrea Semini, si trova nella Galleria di Torino un quadro d'altare firmato: l'Adorazione del Bambino (n. 141).

A Lodovico Brea[6] viene pure attribuita la bellissima mezza figura di San Pietro apostolo, dalle tinte chiare (n. 4).

6. Un colossale Crocifisso del secolo XIV è opera assai buona, ma che difficilmente deriva da un artista genovese.

13. Un polittico in cornice gotica e su fondo d'oro è datato (secondo il catalogo) dal 1519. Questo dipinto d'altare rappresenta San Benedetto in trono, fra San Paolo e San Giovanni Evangelista: al disopra Maria fra Sant'Agata e Sant'Apollonia. I tipi di questo quadro dipinto meccanicamente hanno dell'umbro in sè e ricordano Signorelli (specialmente San Giovanni).

[1] A a O, pag. 22. Nella semioscurità della chiesa si può presentemente constatarlo solo con difficoltà.

[2] Molto oro è profuso. Le vestimenta sono splendidamente ornamentate nel gusto di Crivelli.

[3] Come autore di quest'opera viene ora pur nominato il pittore e intagliatore Giov. Mazone di Alessandria.

[4] Carlo Giuseppe Ratti, *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova,* MDCCLXXX, pag. 97.

[5] Alizeri, *Guida di Genova,* 1876.

[6] Confronta R. Soprani, A a O, pag. 29.

13. Un dipinto ancor più antiquato è la Madonna, rivestita d'una stola rossa listata d'oro, che porta in braccio il Bambinello Gesù, il quale gioca con un uccello. Fondo d'oro a disegni. Degno di nota è lo strano disegno ad uccelli della sottoveste d'oro di Maria. Il quadro porta la data 1478 in minuscole gotiche, ma dallo stile sembra per altro essere più antico d'un centinaio d'anni.

19. Finalmente rimane da citare una gran Madonna bizantina, che proverrebbe da Costantinopoli. Fondo d'oro con stelle azzurre. Pur troppo assai restaurato.

Maggior interesse che non i quadri danneggiati che si trovano in questa sala offre la collezione di disegni a mano di artisti genovesi, quivi esposti. In poche Gallerie civiche delle scuole locali minori d'Italia è dato di trovare una raccolta così coordinata come questa di disegni a mano; in essa si può seguire lo sviluppo dell'arte locale attraverso i secoli. Vi si vede, prima di tutto, un gran numero di disegni estremamente spiritosi e tracciati largamente con pochi tratti di Luca Cambiaso, come pure di Gio. Battista Paggi, che non è senza qualche importanza nella storia dell'arte genovese.[1] Inoltre vi si vedono caratteristici disegni di Bernardo Strozzi, Lazzaro Tavaroni, di entrambi i Castelli, Domenico Fiasella, Giovanni e Gregorio De Ferrari, Bartolomeo Guidobono, Gio. Andrea Carlone, Gio. Benedetto Castiglione, del raro Pellegro Piola (assai bello), del fecondo e lussureggiante Domenico Piola (una gran quantità). Finalmente citerò ancora alcuni studi d'animali eseguiti con molta abilità da Sinibaldo Scorza, altre pagine di studi di Alessandro Magnasco, e diversi disegni di Lorenzo De Ferrari, Gio. Battista Gaullio, Giulio Benso, Carlo Baratto, Angelo Banchera ed altri parecchi. Si può quindi studiare con molto agio tutta la nuova scuola genovese nella sua brillante superficialità.

Galleria prima.

In questo piccolo passaggio sono esposti solo alquanti dipinti della scuola genovese posteriore, per la maggior parte guasti. Citerò il lussureggiante lavoro rappresentante Diana e Calisto, di Luca Cambiaso (n. 6); la Figlia di Labano, di Gio. Benedetto Castiglione (n. 5), di gran lunga meno attraente de' suoi disinvolti dipinti di carovane (entrambi assai guasti); di Domenico Piola, una Carità e una Giustizia (n. 1, 8, quadri decorativi). Tutti questi appartengono alla collezione del marchese Francesco Spinola).[3] Dei restanti quadri non è il caso di citare che alcuni paesaggi di Tempesta (Pietro Mulier) della collezione Galliera.[4]

Anche in questa sala veniamo assai più attratti da una bella collezione di disegni a mano che dai succitati quadri guasti e di poco rilievo.

Le scuole, umbra, bolognese, romana, veneziana, lombarda, sono qui rappresentate da disegni più o meno buoni. Per quanto la critica possa sentirsi sfidata dagli arrischiati nomi d'autori a cui quei disegni vengono attribuiti, pure sono costretto a rinunciare ad entrare decisamente in tale materia. Citerò solo due bei disegni del Pinturicchio (attribuiti a Raf-

[1] Di Paggi si può vedere in San Lorenzo un'Annunciazione fiacca e guasta. Molto più pregevole è il Martirio di Santo Stefano, nell'Accademia ligustica a lui attribuito. È una composizione assai viva, a cui va dato lode per un certo slancio grandioso, pei colori brillanti e nutriti nella carnagione, e cupamente fiammeggianti rossi nelle vestimenta.

[2] Il cavaliere Tempesta passò molto tempo in Genova, ma in una maniera niente affatto gradevole: sospettato di avere uccisa la sua consorte, dovette passare parecchi anni in prigione.

[3] Nella sala d'ingresso sta appeso un Satiro, il quale, in causa del tono ardente, rosso-ciliegia, della carnagione e dei chiaroscuri di grande effetto, riesce estremamente caratteristico pel Castiglione e per l'intera scuola genovese (n. 28).

[4] Anche nella sala d'ingresso una simile esposizione, così come nel porticato del palazzo (Affreschi grigi nel grigio). Citerò ancora qui alcuni graziosi putti nella « Galleria Seconda ». Domenico era rinomato come pittore di putti.



Fig. 18ª — LA CARITÀ, DI DOMENICO PIOLA

(Galleria Brignole-Sale)

faello); un Pianto su Cristo morto, della scuola ferrarese e assai fine (attribuito al Francia); un Battesimo di Cristo, del Perugino (o Gianicolo); alcuni disegni autentici di Paolo Veronese, Polidoro, Caravaggio, Bandinelli, Annibale Caracci, Francesco Albani, Baroccio, ecc.

Sala VII e VIII.

In queste ultime sale non vi sono che pochi dipinti degni di nota. Di Bernardo Strozzi vi si trovano le Sante Caterina e Cecilia: quest'ultima regge un vassoio con due teste tronche di martiri (n. 8).

A Luca Cambiaso (?) viene attribuita una debole Sacra Famiglia.

Al genovese Giulio Bensi vengono attribuiti vari grandiosi dipinti eseguiti a scopo decorativo, presi dalla vita di Gesù. Disgraziatamente sono in cattivo stato.

Un supposto ritratto di Cristoforo Colombo, una Carità, di Dom. Piola (fig. 18ª), un'Uscita dall'Arca, di Castiglione, un dipinto d'animali, di Sinibaldo Scorza, fra cui il quadro delle anitre sorprese dalla volpe, trattato con molta vita, rimangono ancora a citarsi. Inoltre si trovano pure qui Antifonari con belle miniature di Bartolommeo Neroni, chiamato *Riccio Senese*. Su uno di essi si legge la data 1531.

Il quadro più interessante della sala VIII parrebbe essere il polittico a tre piani (n. 6). Nel campo di mezzo della zona principale inferiore: gli apostoli Paolo e Pietro, sulle tavole laterali i Ss. Michele ed Apollonia, al disopra, la Nascita di Cristo, e dai lati l'Annunciazione. In alto il Padre Eterno in atto di benedire, tra due santi. Questo dipinto d'altare viene attribuito alla scuola fiorentina, ma potrebbe anche esser opera di un artista dei dintorni di Genova (Pavia, Savona, Nizza). Tale quadro piuttosto debole, che ad ogni modo è lombardo, ricorda specialmente Pier Francesco Sacchi di Pavia. Di questo energico lombardo si trova in Santa Maria del Castello (4° altare a sinistra) un bel dipinto d'altare con San Tomaso d'Aquino, fra Sant'Antonino e San Giov. Battista, figure piene di carattere che nella loro rude serietà ricordano alquanto Ugo von der Goes. Inginocchiati sulle nubi due venerabili profeti che reggono un grandioso stipo (l'Arca dell'alleanza dell'antico Testamento). Al disopra si eleva Maria col Bambino. Un paesaggio riccamente dettagliato forma lo sfondo. I tipi sono seri e pieni di carattere. Nel forte colorito domina un tocco bruno. Il maestro deve avere molta affinità colla scuola di Foppa. Molte cose accennerebbero all'influsso padovano. In basso, a sinistra, si trova un cartellino col nome del maestro e la data 1526:

I ñes Franciis Saccus de Papia pinx. 1526
mense Aprilis.

Nella predella il Pianto sul morto Cristo; nel mezzo, a destra e a sinistra, le Sante Margherita e Caterina. La predella attesta l'influenza umbra, e specialmente quella di Signorelli. Quantunque Sacchi abbia creato le sue opere nel Cinquecento avanzato, pure esse hanno, come quelle di Lodovico Brea, un'impronta prettamente Quattrocentista. Anch'egli si trasferì in Genova.

Gustavo Frizzoni ha trovato, nella chiesa di San Francesco in Levanto, una bella opera di questo raro maestro. Tale quadro, che rappresenta San Giorgio che combatte vittoriosamente contro un drago, venne dapprima attribuito ad Andrea del Castagno. [1]

Un altro polittico (n. 26) con San Nicola da Tolentino quale protagonista, circondato da piccole scene tratte dalla sua vita, viene attribuito ad un maestro lombardo del secolo XV. È un'opera piuttosto antiquata ed ineguale nell'esecuzione.

Due tavole (n. 11 e 20) con tre figure di santi ciascuna (mezze figure su fondo d'oro), vengono dette di scuola toscana. Sono però piuttosto umbre e di un artista della cerchia di Niccolò Alunno.

[1] A a O, S., 12, 6.

Alla parete della finestra sta appesa, in una luce assai sfavorevole, una Madonna in trono (n. 35), attribuita a Carlo Crivelli, la quale per altro non appartiene che alla sua scuola. La maggior parte dei rimanenti quadri sono copie che per altro portano grandi nomi.

Una Madonna che allatta (detta: « d'autore ignoto »), è una copia di Andrea Solario (n. 2); una Sacra Famiglia (n. 3) è una piccola copia del ragguardevole dipinto di Van Dyck nella Galleria di Torino; la Crocifissione (n. 8), attribuita alla stesso Tintoretto, è una piccola copia del colossale dipinto di Tintoretto nella scuola di San Rocco a Venezia, eseguita da un fiammingo assai valente. La Sacra Famiglia (n. 31) è una copia del dipinto di Raffaello in Napoli:[1] la Madonna del Divino Amore; Cristo che porta la croce (n. 30) è una copia da un dipinto della Galleria Corsini di Roma, di Marco Venusti, da un disegno di Michelangelo, detto: Scuola di Michelangelo. Il busto del giovane Salvatore non è che una riproduzione scolastica di un dipinto di Carlo Dolci.

Il resto consiste in gran parte in ritratti di famiglia della Casa Brignole-Sale-Deferrari, di artisti moderni, fra i quali è degno di nota un assai bello e doppio ritratto della duchessa di Galliera, come pure di suo figlio Filippo, che, bambino seminudo, gioca in grembo alla madre, del pittore francese L. Cogniet.

EMIL JACOBSEN.

[1] Eseguita probabilmente da Giulio Romano.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti

intorno alla fabbrica del Castello del Buonconsiglio a Trento. [1]

VIII Fascicolo.

(Mano decima, *K*).

(1531 Nov. 12).

A nome de dio Adì 12 novembris 1531.

Nota como qua de sotto sera quelo achade a compier lo palazo del R^{mo} et Illmo Signor Chardinal episcopo et Signor nostro de Trento. [2]

Sopra et sotto al tetto.

Chamini sopra al tetto XI.

Intavolar lo tetto soto li copi dove mancha la mità.

Metter li canali de ramo ale gorne (gronde). [3]

[1] Continuazione, vedi anno I, 1895, fasc. V, pag. 380.

[2] Accompagneremo i documenti seguenti colle piante del Castel vecchio e nuovo di Trento, nello stato presente, secondo i disegni del signor Essenwein, conservati nell'archivio della luogotenenza a Innsbruck. Cercheremo a fissare l'identità delle singole località dei documenti con quelle ancora esistenti, sperando di riuscire in questo intento per la maggioranza dei casi. Così potremo dare già adesso un maggior interesse a questi documenti, preparando, al tempo stesso, il lettore alla descrizione ed ai confronti dettagliati delle singole località nel loro stato primitivo e presente, i quali daremo più tardi nel testo.

[3] Per distinguere le mie spiegazioni in parentesi di alcune parole del testo da certe note del testo stesso, messe ivi nel margine, ma qui pure in parentesi, impiegherò d'ora innanzi per *le mie annotazioni* intercalate nel testo le parentesi ( ) e per le note in margine del testo stesso le parentesi [ ].

Sofitar l'andito va al granar e depenzer et snidiar.

Li usi (uscj) soto lo teto et al granar.

*Compir la finestra sora la libraria. [1]

Bocheri 6 (abbaini).

Falchon (gru) della biava.

La Pariana e uso del studiol in chavo lo sgniecho (scala a chiocciola). [2]

Snidiar e reconzar li scalini del sgniecho. [3]

Sul coridor della centa. [4]

Lo ponte levador compierlo.

Smaltar soto el frixo fina in terra. [Resta li finestroni]. *Finestre n° 5 de preda e finestroni 2.

Reformar la toresella de mezo del tetto.

Reformarge le finestre n° 4.

Reformar la chamera de sora e sufita e depenzerla.

*Compir de meter le roxe in lo sofita.

*Dui feriade che guarda la libraria. [5]

Zelosie balchoni usi de legnamo.

*Mudar sel vol li usi del toresino.

[1] Mettiamo degli asterischi dinanzi a tutte le parole delle quali nel testo del documento la prima lettera si trova depennata probabilmente in segno che il rispettivo lavoro sia già stato compito, oppure per mettervi l'accento.

[2] Vedi pianta del 2° piano, n. 16?

[3] Vedi pianta del 2° piano, ibidem.

[4] Il corridoio della cinta (orientale) corre lungo il Castel nuovo sino alla porta dell'aquila. Vedi pianta del 2° piano, n. 3.

[5] La libreria si trovava nel secondo piano all'estremità meridionale del Castel nuovo accanto al corridoio della cinta, vicina alla torre dell'aquila. Vedi pianta del 2° piano, n. 5. Il tramezzo che ora divide la sala in due località è moderno.

Lo uso in chavo la libraria.

Le finestre de legno in la torexela.[1]

Compir lo pozol cun la sua zeloxia. [Resta la zelosia].

Compir lo salexa de fregar.

Lo salexa de sora.

Reformar lo snech.

Ale stanchie (stanze) *soto lo granar.*

Lo pontesel de legnio dal Castel vechio al novo.

Lo somaxo del chamerin dove e lo destro (cesso)

In la stua granda apresso la sala.[1]

Compir de far lo sofita e pariana e salexa de asse.

Depenzer e meter in opera lo sofita.

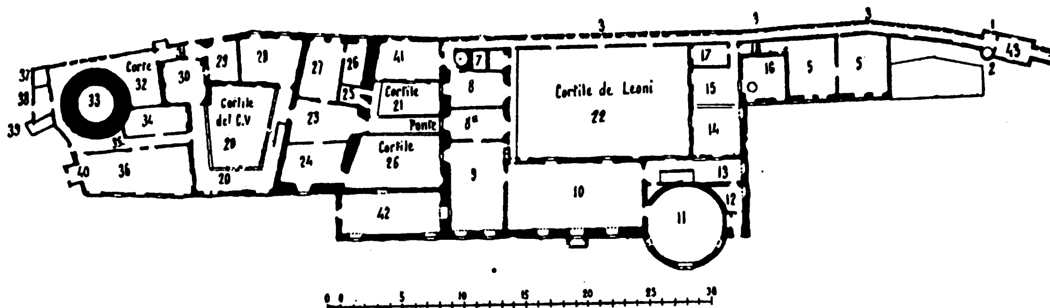
Snidiarla e farge lo frixo e depento fino alla pareana.

Fornelo con li soi fornimenti dentro et de fora de fero.

* Ussi balchoni e spere.

Arme de relevo intaiade (ancora conservate) sopra li ussi.

* Li spiraculj (per ventilazione).



e salexarlo e depenzerlo e la sua scaleta che va in la stueta de sotto.[2]

La stueta de sotto.[3]

Compir lo necessario e farlo de asse cum lo sofita de sora e de soto.

Lo suo chamin del snecho.

Uno fornelet cum li suoi hornamenti.

Ussi balchoni de diti doi chamarini.

In la Camera granda[4] *apresso la stua granda.*

*Compirla da depenzer. [Resta uno quadro soto lo camin].

Snidiarla fina in terra.

Salexarla al presente de quadreli per necesitta poi per esser logo honorevole salexarla de prede osia de *miolicha.*

Li ussi soi balchoni e spere. (Specchi tondi delle vetrate, tondi di vetro).

Littera cariola. (Lettiera o poltrona a girelle?).

In la sala granda.[2]

Compir de meter li quadri in lo sofitta in opera.

Lo frixo sotto lo sofita.

Li Balchoni ussi e spere.

Le banchete de petra con le colonele soto ali balchoni [son facte].

Li ussi balchoni spere.

Le roxe del sufita paternostri (perlati) e fuxarolj (tondini).

Lo chamino honorevole.

Depenzer lo rizolo (pavimento).

*Designiar osia determinar adar lo fogo al fornelo de la stua de sora.

In lo chamaron del torion de sora.[3]

* Compier de meter in opera lo sofito cum le rosse.

*Lo suo frixo sotto lo sofita.

*Depenzerlo de Arme de certi nobili in *compagnar lo signor a bologna.*[4]

[1] Forse la torricella nella pianta del 2° piano, n. 2.

[2] Forse il camerino della pianta del 2° piano, n. 7.

[3] Vedi pianta del 1° piano, accanto a n. 3, presso la scala a chiocciola.

[4] Nel 2° piano del Castel nuovo, dalla parte settentrionale del cortile dei leoni. Vedi pianta del 2° piano, n. 8 e 8ª, prima questi due compartimenti non formavano che una stanza.

[1] Ugualmente nel 2° piano del Castel nuovo, dal canto nord-ovest del cortile dei leoni, attigua alla sala grande. Vedi pianta del 2° piano, n. 9.

[2] Nel 2° piano del Castel nuovo nel corpo di fabbrica ad ovest del cortile della loggia o dei leoni. Vedi pianta del 2° piano, n. 10.

[3] Pure nel 2° piano del Castel nuovo. Vedi pianta del 2° piano, n. 11.

[4] Quando nel febbraio del 1530 l'imperatore Carlo V

Lo chamino de preda.
Lo volto sotto.
Lo salexado.
Uno usso che va al snech.
Balchoni usi spere.

Lo chamarin acosto al torion apresso la dita saleta. [1]

Snidiar e depenzerlo.
Conzar lo necessario et darge lo sboro.
Salexa balchoni usi e spere.

In lo andito dela sala ale stantie del signor et saleta. [2]

Lo suo salexado.
* Lo sofita honorevole. [3]
Lo parapeto della scala de sotto.
Serar de muro lo canton dal torion ala sala et con lo suo uso et finestra.
Lo suo frixo soto la sofita. (Esiste tuttavia).
Balchoni usi e spere.

In la stua dele stantie del Signore. [4]

* Compier lo sofitado.
Compir dele armadure de ligname.
Fornelo con li ornamenti de dentro et de fora de fero.
* Usi balchoni et spere.

Camera contingua del prelibato Signor. [5]

* Usi uno ala stua dela libraria. [6]

si fece incoronare a Bologna dal papa Clemente VII, prima, ai 22, colla corona longobarda, poi, ai 24, con quella dell'impero, Bernardo Clesio vi assistette in qualità d'ambasciatore del re Ferdinando d'Austria presso il papa e l'imperatore. Si era recato a Bologna con uno splendido corteggio di nobili tirolesi e trentini e vi aveva fatto il suo ingresso con grande pompa. « L'insegne di costoro furono poi nel palazzo, fabbricato contiguo al castello episcopale, con lungo ordine dipinte. (G. P. Pincio Mantovano, *Annali di Trento*, pag. 329). Fu accolto da ambo i sovrani con grandi onori ed elevato agli 8 di marzo alla dignità di cardinale. Poco dopò, ai 19 d'aprile, accolse l'imperatore al castello di Trento e lo trattò per 8 giorni con reale magnificenza. (Vedi *Memorie storiche della città e del territorio di Trento*, del conte Francesco Vigilo Barbacori. Trento, 1821, pag. 104).

[1] Vedi la pianta del 2° piano del Castel nuovo, n. 12.
[2] Vedi la pianta del 2° piano del Castel nuovo, n. 13.
[3] Difatti è uno dei più belli e meglio conservati nel Castello.
[4] Vedi la pianta del 2° piano, n. 14.
[5] Pianta del 2° piano, n. 15. Presentemente la parete che divideva queste due stanze, n. 14 e 15, le quali hanno soffitti diversi, non esiste più.
[6] Pianta del 2° piano, n. 16.

* Compir lo camino.
Le Arme in lo sofita.
* Frixo depento.
Salexa over rizol (pavimento a smalto) come vol Sua Signoria.
Usi finestre spere.
Littera.

La Guarda camera. [1]

Lo salexado.
Sofitarla.
Lo suo frixo depento.
* Lo necessario.
Usi uno.

Chamarin sopra lo coridor della centa. [2]

Ussi uno.
Salexado.
Sufittado.
Scaletta.
Lo frixo.
Balchoni spere.

Landito che va ala libraria. [3]

* Alzar lo muro dela tramezaia dela libraria.
* Et quelo che trameza la stua dela libraria.
* Lo Balchon.
Lo salexado.
Sofitado.
Depento.
Ussi.

La stua apresso la libraria. [4]

Sofitarla salexarla et armarla juxta la volunta del Signor.
Compir et meter in opera.
Usi balchoni spere.
Fornelo con li soi fornimenti.
La telara (l'intelaiatura) osia uso che vien dal snech.

Libraria. [5]

Compier de meter in opera lo sofitta.
Compir lo frixo.
Snidiarla fina in terra.
* Compir lo balchon che è verso la centa.

[1] Vedi pianta del 2° piano, n. 17.
[2] Vedi pianta del 2° piano, n. 1.
[3] Pianta del 2° piano, n. 18.
[4] Vedi pianta del 2° piano, n. 16.
[5] Pianta del 2° piano, n. 5.

Salexarla ussi balchoni spere.
Balchon verso mezodì.

In lo andito dal Castel Vechio al novo. [1]

Lo uso primo et quelo che va al ponteselo.
Lo ponte levator.
* Gualivar lo salexa del ponteselo.
* Conzar le prede del ponteselo.

Lo andito apresso la gesia. [2]

* Compier de depenzer lo voltesel de sotto.
* Meter in opera la salexadura e rivarla de compir.

Lo fornelo cum li soi hornamenti de fer dentro et di fora.
* Ussi balchoni spere.

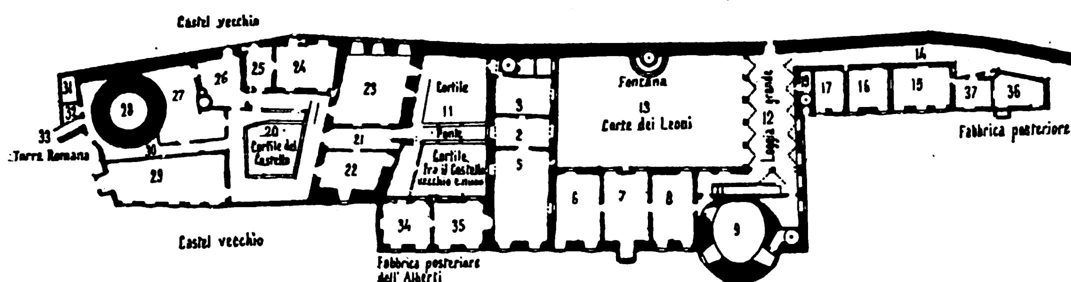
In la camera apresso la predita stua. [1]

Compier de.depenzer e *stuchar lo zello* (cielo). [2]
Depenzer lo suo frixo e snidiarlo fina in terra.
* Ussi finestre balchoni.
Depenzer lo salexado.
Littera e cariola.

In la saleta del ausloden. [3]

Compier de stuchar et depenzer lo zelo.

CASTELLO DI TRENTO
PRIMO PIANO STATO ATTUALE



* Snidiarla e far lo frixo de stucho e depenzer.
Ussi dui grandi.

In la gesia. [3]

* Compier de meter le figure in lo volto.
Compirlo de depenzerlo.
Far li balaustri soto lo altar.
Lo salexa circha lo altar.
Ussi 3 finestre 3 et la sagrestia.
La anchona del altar.

In lo revoltel (scala a chiocciola, snech)
apresso ala giexia. [4]

Ussi doi finestre una.
* Item sel par mudar l'uso del snech o simelmente li altri usi del snech snidiar.

In la stua de la famea. [5]

* Compir le pareane dal tislar.

Lo suo frixo.
Snidiarla.
Compir de far lo salexado de prede e meter in opera. [Son li terzi fati a esser tropo]. [4]
Coprir lo ausloden de ramo over de piombo.
Usi finestre e spere.
Far lo camineto da scaldar la stueta sotoscripta.

La stueta apreso al torion. [5]

Compir de stuchar et depenzer lo celo.
Lo suo frixo.
Meter in opera lo salexa et pariane come ha determina monsignore.

[1] Pianta del 1° piano, n. 21.

[2] Nel 1° piano. Pianta del 1° piano, n. 2.

[3] Nel 1° piano, dalla parte orientale dell'andito sopradetto. Pianta del 1° piano, n. 3.

[4] Nel 1° piano del Castel nuovo. Pianta del 1° piano, n. 4.

[5] Nel 1° piano del Castel nuovo, dalla parte ovest del detto andito, di faccia alla chiesa. Pianta del 1° piano, n. 5.

[1] Nel 1° piano. Pianta n. 6.

[2] Le magnifiche stuccature del soffitto son conservate.

[3] Ossia « Sala d'udienza ». Nel 1° piano dalla parte occidentale del cortile dei leoni. Pianta del 1° piano, n. 7. Questa sala è fornita d'un bel balcone, che dà sulla città. Ausloden è una parola tedesca che deriva dal verbo « ausladen » = sporgere. Come sostantivo non si usa più adesso, ma deve significare: *balcone sporgente, sportico;* ed in altri casi pure: *nicchia di una finestra* risparmiata nella grossezza del muro.

[4] Nota in margine del principe vescovo stesso, della quale il senso ci resta oscuro.

[5] Nel 1° piano, accanto alla sala or mentovata. Pianta del 1° piano, n. 8.

Fornelo con soii fornimenti dentro e de fora di fero.

Usi finestre e spere.

Chamaron de baxo del torrion. [1]

Arbasarlo ad equale ala ssta stua.

Chamino.

Scala con lo suo uso.

Salexado.

Depenzer et stuchar lo zelo.

Lo suo frixo et depenzer soto al frixo sel par al Signor.

Uso de preda al intrar.

Uso va in la prison.

Littera cariola.

Spere balchoni usi de ligname.

Chamarin drio lo torion apreso la loza. [2]

Depenzer lo volto con lo suo frixo.

Salexado.

Conzar lo necessario con lo suo sboridor de sora.

Usi uno de preda che va al snech.

Snidiarli.

Usii balchoni de legno et spere.

Scala. [3]

Compier la scala con balaustri e pozo e prede machiade.

Salexa intorno la scala in la forma dela loza.

Depenzer intorno la scala.

Snidiar intorno intorno.

La lozza. [4]

Compier de .depenzer et indorarla.

Indorar li volti et capiteli.

Metter le medaie in la fazada n° quattro.

maximiliano.
felipo.
Carlo.
ferdinando.

Compier li festoni de stucho.

Snidiarla.

Salexarla justa la forma.

Li parapeti et balaustri.

Lo ponteselo verso lo zardino cum li balaustri et pozo.

Balchoni.

Zeloxia verso la fosa.

[1] Sala ovale. Pianta del 1° piano, n. 9.

[2] Pianta del 1° piano, n. 1.

[3] Pianta del 1° piano, n. 10.

[4] Pianta del 1° piano, n. 12.

Cortino. [1]

Salexarlo intorno intorno de quadrelo.

Salexar in mezo juxta la determination del Signor.

La fontana juxta la volonta del Signor.

Feriade 3 ale stantie terene verso lo cortino.

In lo andito verso la porta dal aquila. [2]

Determinar sel se ha afar finestre doi in la centa.

Finestrini 2 per 2 camarini sora la stua dal bagnio e stua secha.

Determinar de farge qualche depentura.

* Compir lo necessario drio lo uso. [3]

Balconi doi in la centa.

In la coxina. [4]

Compier lo chamino — Una fontana — Uno sechiaro — Una finestra de dar fora le vivande — Una scala vada in lo volto de sotto — Feri tachadj in li revolti — Armarj scantie — Fogolar — Salexada — Snidiada — Scala che vada al chamarino — Spere balconj.

Chamarin sora la stua da bagno. [5]

Somaxo — snidiarla — balchon — Uno uso — Littera et Cariola.

Landito alla stua dal bagno.

Depenzer lo revolto — Usi finestre spere — Snidiarlo et salexarlo.

Stua da Bagno. [6]

Compier la stua da bagno de lignamj — Lo fornelo — Vasi de ramo da tenir laqua — Fontana da aqua con lo suo exito — Banche — spiraculo — Usii spere balchonj.

Stua secha. [7]

* Compier lo volto de sotto — * far lo volto de sora — * La tramezaia del somaxo del chamerin

[1] Il così detto cortile dei leoni. Pianta del 1° piano, n. 13.

[2] Sotto l'andito della cinta. Pianta del 1° piano, n. 14.

[3] Pianta del 1° piano, n. 19.

[4] Pianta del 1° piano, n. 15.

[5] Pianta del 2° piano, n. 16. Ma pare che si avrebbe dovuto dire esattamente: sopra la *stua secca,* perchè a pag. 9 si distinguono il rivolto appresso allo snech (dunque sotto il n. 17 del 1° piano), il rivolto sotto la stua da bagno ed il rivolto sotto la cucina. La stua da bagno deve essere perciò il n. 16 del 1° piano.

[6] Pianta del 1° piano, n. 16.

[7] Pianta del 1° piano, n. 17.

sora la stua — *Uno uso e balchon in lo chamerino — Compir la stua tuta de lignamj [Mancha ancora in parte] — *Lo spiraculo — Una literola — fornelo cun li fornimentj dentro et di fora di fero — Spere et balchonj.

Snech. [1]

*Doi volteli — *Compier fina in la stua dela libraria — snidiarlo dentro et di fora — *finestrino uno verso la loza — finestre balchonj de ligniamo spere.

Defora daluxo dela caneva:

*Compier lo tetto dela loza — *Compier le laste del muredel — *Smaltar et snidiar la loza — Saridor de dita centa — Compir sora la porta come he la centa nova.

In lo zardino. [1]

Far le laste sul coridor.

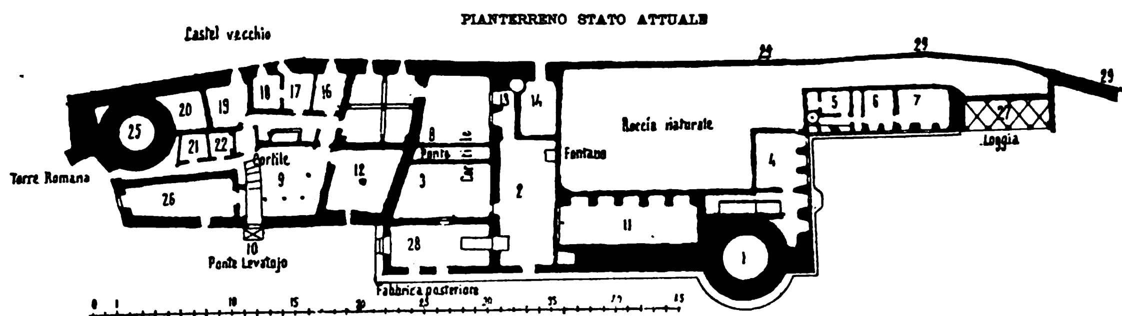
Colone con base et capitelj et architravi ali pavionj de longa dala centa nova.

Li celtri de dito pavion de fero.

Li fondamenti de preda ale colone — conzar lo descho de preda — fontana de preda — Vaneze con le laste de preda.

Salexa dal andito del volto ala porta del zardino — Lo Armon sora la porta rusticha.

Piantar lo zardino.



lexar la dita loza — Li merli al muro fora dela canneva dela sorte sera quelj dela stramezaia del zardino al cortino. — Mudar lo uso e farne uno respondente ala Porta dela tramezaia del zardino.

Al revolto avanti la chaneva. [2]

Indorar le Arme et Imprese de prede lavorade — *far che M° Marzel compischa de depenzer lo volto.*

Reconzar dove e rotto per la fontana — far l'uso sia ferado de lamera.

Far le scantie da metter li vasi dal vino.

De fora dal andito verso la porta dal aquila.

Lo rivelino con li soi merli et coridor.

Porta uno (sic) de prede con la porta a ferada.

Ponte levador con li soi fornimenti.

Chavar et far lo foxo con li soi muradelj cercha.

Dal dito ponte levador
a la porta apresso ala porta dal aquila.

Gualivar lo andito con tereno — Reformar li merli dela centa verso lo zardino — fraschar la dita zenta dentro et de fora — Le laste del coDivider lo zardino et ortj.

Gualivar lo zardino e meter tera bona cun ledamo.

Menar fora lo terazo et prede del zardino.

Compir la tramezaia cun li merlj et meter la sua porta.

Revolto soto la loza. [2]

Hornarlo con depentura — frascharlo et snidiarlo — cavar lo saxo et gualivarlo con lo suo somaxo — farge uno andito che porta laqua de sotto — pozo con li balaustri ala scala — Usso ferado de fero e finestre 2 e spere.

Chamarin apresso al ss^to Revolto.

Lo usso cum lo balchon e spera.

Lo revolto apresso al snech. [3]

Chavar lo saxo e gualivarlo — frascharlo e snidiarlo — Usso de ferro — scaleta una va ali altri revoltj — Usso uno scieto ali altri revoltj — Spera et balchon.

[1] Pianta del 1° piano, n. 19.
[2] Pianta del pianterreno, n. 2.

[1] Pianta generale, *K*.
[2] Pianta del pianterreno, n. 4.
[3] Pianta del pianterreno, n. 5.

Lo volto soto la stua del bagno. [1]

Chavar lo saxo e gualivar.
Compier lo usso de preda.
Metter li rampini de ferro.
Far le stantie per la coxina.
Balchoni et spera — Smaltar et snidiar.

Lo volto sotto la coxina. [2]

Compier lusso — chavarlo et gualivarlo.
Compier de fraschar et snidiarlo.

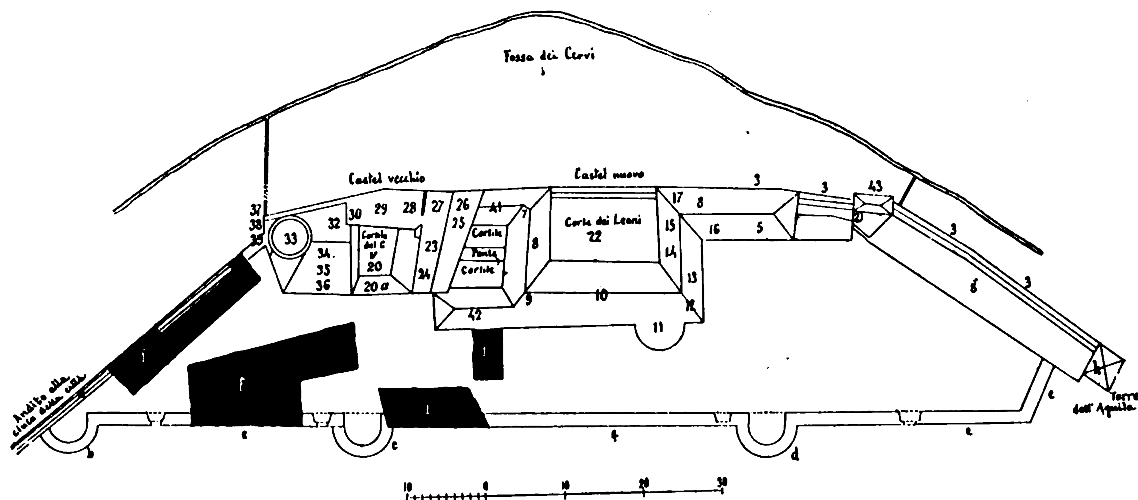
e la polver de sotto — tor via lo torchio e romper lo caxamento suo — Romper via lo logo delle lavandare e polinarj — Romper via li murj intra li ditti torioni — reformar lo logo dove se ha a metter lo torchio — Refar li caxamenti dele lavandare e logo da meter le galine e la becharia e far li ditti luoghi della largeza de peij 33 e longa dal Castel fino al muro del toriono.

Item condur fora del dito Cortino tuto lo calzinazo de ditti murj turionj chaxamentj oltra quelo

CASTELLO DI TRENTO

PIANTA GENERALE DI SITUAZIONE STATO PRESENTE

(i numeri corrispondono a quelli del . Piano)



Meter li feri — Balchonj fenestre spere de vero (vetro).

Lo cortino infra lo castel vechio
et lo palazo dentro dal coridor. [3]

Condur sora lo terazo — spianar lo saxo quanto vora lo signor — fraschar dove sera bisogno.

Lo cortino de fora dela chaneva e zardino
fina al torion in lo Chanton. [4]

Spianar lo cortino — Tor via la maronganaria — Compir de tor via lo torion de la intrada [Resta menar via lo terazo] — Romper lo torion dove parera a dover fir mexo e laxar in dito Cortino per gualivar.

Item far dui murj osia tramezaia che va dala porta delintrada alo andito del Castelo. [1]

Item la stueta et chamera del portenaro. [2]

Item uno salexado de quadrel con le gorne de preda in fra li dittj murj.

Item le Banche cun le laste drio li dittj murj dentro via.

[1] Pianta del pianterreno, n. 6.

[2] Pianta del pianterreno, n. 7.

[3] Pianta del pianterreno, n. 8.

[4] Probabilmente in quella parte fuori del Castel vecchio, occupata ora dalla fabbrica più moderna dell'Alberti (n. 42, Pianta generale) e rinchiusa dalle fabbriche d'economia (f. della Pianta generale), delle quali le due più grandi sono dell'epoca di Bernardo Clesio.

[1] Si tratta qui probabilmente della *rampa* che conduceva dall'antica porta maggiore nella cinta occidentale (a sinistra del bastione *b* della pianta generale) alla porta Castel vecchio (pianta del pianterreno, n. 10) ossia al ponte levatoio dinnanzi a questa. Di questa rampa la parte più vicina al castello è ancora conservata, l'altra parte verso la porta della cinta pare sia stata levata già sotto Bernardo Clesio stesso, perchè il grande fabbricato, il quale ora si frappone fra la porta dell'antico castello e l'antico portone della cinta occidentale (ora murato) e decorato colle armi del Clesio.

[2] Pianta del pianterreno del Castel vecchio, n. 26.

* Item una porta che va dali dittj murj al cortino.
Item porte una alintrar ferata.
Item porte una che va al cortino.

Turiono dela Intrada. [1]

Compir lo dito toriono in la forma he quelo del zardino (d.) vz depento con li merli et armon et li tondonj e cornixoni de preda e salexa cum masticho cun lo volto cun la scala come he l'altro.

Turiono in cavo la centa. [2]

Far lo dito toriono a tuto tondo et livel in alteza del ssto cun lo volto et armonj 2 piu picoli et li tondoni et cornixoni cum lo masticho de sora et cum la soa scala et 4 chanoniere.

Muro da uno torion al altro. [3]

Compier lo dito muro in la foza e laltro.
Una porta sora lo dito Torion che serve alo torchio et granaro coxina e chaneva.
Porta una le (*sic*) legnio.
Fontana una.

Fora dela centa del castelo.

Condur via la terra intorno la centa zoe quela movesta (*sic*) et gualivar dove achadra.
Far uno salexado de prede giara cun li soi muredej dale parte coverte de laste che asende ala porta del castelo. [4]
Item tor via la stala granda.

Fora dela porta del aquila. [5]

Far li canalj ali destri in lo saxo.
Far condur laqua daij molini per mezo la posesione del signor che vegnia a lavar li destri et desendia in lo adexo (?).
Item far uno vaso quando vene la saluga far che la vadia in lo dito vaxo per non danifichar la citta.

Prede machiade e prede rote.

Remeter tutte le prede rote.
Meter le prede machiate ale prede lavorate dove e designa.
Sfesure dele maltadure.
Reformar le stale.

[1] Pianta generale, *c*.
[2] Pianta generale, *b*, n. 25 del pianterreno?
[3] Pianta generale, *e*, *e*, *e*.
[4] Vedi la nota 1 della pagina precedente, 2ª col.
[5] Pianta generale *h*.

Seradure portadore fornimentj da fornelj chadenazi.

Veder queli sono fati et queli sono de bisogno.

Chavedonj et fornimenti da fogo.

Para 4 con li fornimentj.
De far lo necessario de li loghi comuni de sora sot lo teto dove se debeno far.
Item dove sabia a meter le Arme del Imperator Re et quante.

Li usi et finestre et balchonj.

Ussi sono in tuto n° 59.
Balchoni n°
Banchete n° 300.
Deschi (tevole) n°
Littere (sedie) n°

Ordinatione facta per lo R^mo et Illmo Signor Chardinale Inpersona revedendo la fabricha. [1]

Ali ochi in lo frixo soto le gorne del palazo dentro et de fora farge li soi balchonj (imposte?) convenienti da poderli serrar et depenti de fora via con li soi testoni.
Farge una bela infraschadura atorno dentro via dal granar.
Far uno uso sul buso del canon dove se buta zoso la biava con lo incastro et una saradura forte che non se posia sfalsifichare.
Far refreschar li forfexi dela libraria over per altro modo provederlj per lo *negrizio del fogo* non parla.
Far la sua scala del andito del granaro.
Far reconzar li frixi in le doi camere de sora.
Far reconcar lo uso dela stua in cavo lo snech.
Far reconzar lo *unitas* in li frixi del anditto.
Far reconzar da *m° Marzelo* lo frixo sora lo ponte levador.
Far la sua sparangaia al ponte levador.
Far reconzar le palme in li frixi dol coridor.
Far infraschar la toresela in fora via.
Far depenzer lo camarin de sora con conse honeste.
Farge uno salexado.

[1] Si tratta in questo come in parte nel precedente documento specialmente di restauri dopo l'incendio avvenuto ai 21 di gennaio del 1531, per il quale fu distrutta gran parte delle nuove costruzioni. (AMBROSI, *Commentari della storia trentina*, I, 253).

In la camera dela stua granda. [1]

Farge uno salexado de Rizol avanti lo fornel dela stua del R^{mo} apreso la sala farge lo pontesel con balaustri.

Avertire dove se haveva a depenzer non si fazi piu polver.

Far uno salexado in la camera sora la loza de miolicha. [2]

Squadrezar lo camerino dela loza apreso al Torion. [3]

In la camera apreso la stua terena.

Farge larma dela santita del papa e della maista del imperator depente.

Reconzar lo soiar del uso de snech apreso la capela.

Comprar tela de Ruff per reponer che le picture non se guastin.

Reconzar le gorne *damnifichade per lo fogo.*

Remover luso dela stua apreso al torion terena et meterlo per mezo alaltro similiter remeter quelo del torion atioche tuti siano mexi inscontrandosi.

In la ditta stua in logo dela finestra apreso alo fornel farge uno Armaro et con lignamj far che non parla.

Ordination aducta
per lo R^{mo} et Illmo Signor Chardinale
et Ep^{o} Signor de Trento graziosissimo
adi 15 novembre 1531.

A far li conti et tor le raxon de m. Nicolo baron ha destinato:

lo R^{do} m. *Tomaso* Canonico et maistro de casa;
lo spectabile m. Andrea da Rettio;
lo mag^{ro} m. Zuan Anto Jheremia;
lo capitanio dela Selva. [4]

Far depenzer la stua sotto lo granaro in cavo lo snech in *verdura* zoe *verdo* sora *verdo.* [5]

Far lo frixetto vistoso in la saleta in cavo lo snech.

Far reformar et inbelir li frixi in li camerinj apreso la stua.

Disponer li termenj che se habia forniti tuti li lavorerj per tutto lo mese de marzo senza falo con pena a tuti.

[1] N. 8 e 8ª del 2° piano.
[2] N. 14 del 2° piano.
[3] N. 1 del 1° piano.
[4] Selva era un castello fortificato del Principe vescovo.
[5] N. 8 del 2° piano. Confronti pag. 18, nota 2.

Far al tuto le conse alozamenti et conse aparente piu ala ala piu (*sic*) longa a pasqua siano fornite.

Lo Mag.co Capitano fatia provision levar la polver de la toresela.

Far li caminj necessarj et pistetj per aparentia farli mazorj et che alochio siano rispondenti.

Se ale vedriade bisognara piu arme farle far con lo capel (cardinalizio). [1]

Far lo salexado dela camera del R^{mo} sora la loza de miolicha ad uno modo conveniente. [2]

Far far una littera honorevole senza cariola in la camera apreso la stua granda de sora.

Una littera in la camera del R^{mo} sora la loza senza cariola. [3]

Una littera in la camera terena apreso l'ausloden con la cariola.

Una littera in lo Torion soto con la cariola.

Lo resto dele littere Jn tuti li luoghi.

Littere ala cortesana forte et honorevole.

Far le zelosie de lignamj depente in verdura dato ad olio et vernixe che laqua non li notia.

Far meter li cornj in lo torione soto alo architravo dele Arme et conzarli al ordine. [4]

Far depenzer in la sala granda le Arme
del Imperador
del Re
de Austria
de Borgogna.

Far far li usi principali da tenir le stantie serate.

Far depenzer una imagine sulo Revolto dela porta del andito del Castel vechio *una Madona in devotione.* [5]

Li salexadi di m° Zacharia in la camera sora la capela [6] de lionj.

in la camera sora la loza [7] de palme (insegne del Clesio).

In lo torion de sora de palme. [8]

De far li conti del Baron che Sua Signoria Cometia qui vole sia ali conti del baron et quelo

[1] Come abbiamo veduto più sopra, Bernardo Clesio era stato eletto cardinale a Bologna agli 8 di marzo del medesimo anno (1530).
[2] N. 14 del 2° piano.
[3] N. 14 del 2° piano.
[4] N. 10 del 2° piano.
[5] N. 23 del 2° piano (?).
[6] N. 8 del 2° piano.
[7] N. 14 del 2° piano.
[8] N. 11 del 2° piano.

sia maneza da poij et in zorni 15 mandaremo per lo baron et Capit° da Levigo et se fara li conti e se ne mandara a Vra Signoria.

Dele fontane mostrarle tute 3 e che Sua Signoria mostra quela che ge apar et dove se a meter in mezo over dala parte.

* Da *m° Romanin* lui ha Ricevuto Raniexi 191 L. 1 58 a bon conto lui ha fato quelo e fato in la loza *e non compita* et ha dato *principio in la Chamera* de Vostra Signoria *sora la loza* [1] e ge sta dito de darge *lo ausloden* [2] per aver prescia de compir la fabricha e la guarda Camera [3] et chamarin [4] et *volto tereno*. [5]

* Lui dixe fazendoge le spere (finestre) e scaldarlo se oferise di compirlo in questo inverno et non siandio prexia de andar a caxa et retornar a marzo.

* Lo mercha sia a piacimento de Vostra Signoria et desidera parlar a Vostra S.

De *m° Marzelo* ha ricevuto R. 300 L. 3 per conto de soi lavorerj di quali he fato lo mercha compiando *li quari dela sala* [6] doveria aver R. 374.

Item *ha per man la stua apreso lo Torion* [7] lo mercha sie a piacimento de Vostra Signoria.

* Del frixo lui mostra ma fara come *ha fato lo frixo delle fazade* che non sono come he la mostra et meio seria inpazarse con *lo doxo per esser lui cariloxo et non ha larte come m° doxo* non habiando Vra Signoria prexia. M° Doxo ma referto che le contento che m° marzelo fatia uno quadro de frixo e lui ne fara un altro et non dubito che quelo de m° marzelo sia in comparation del suo.

* Parer nostro seria de concluder con m° Romanin dela loza [8] et veder come se move per poter determinar de licentiarlo over apostarlo.

* Del *depentor Todescho* lui ha R. 10 al mese e le spese, era antico nostro parer per esser homo da ben e lavorar forte de tenirlo *con m° Doxo* per far *Armi et paexi*.

* De m° Alesio lo parer nostro sie de non darge altri lavorerj de queli ha promexo e fare e disignargeli queli che volemo che prima chel compischa et prometia in mezo anno darge ogni consa compita soto una pena et non habia a lavorar ad altri ne dar prede soto una pena.

Item habiamo a discorer tuta la fabricha dele prede lavorate che bisogna ultra quele ha promexo afar m° Alexio et de proveder siano facte de qui a pasqua con ogni diligentia.

* Item veder quelo ha promexo m. *Zuan pero malacria* et quelo ha fato el quelo mancha e veder *seli soj heredj* habia modo de farli aliter provediamo de altri maistri chel fatia.

* Item de m° Alixandro fiorentino saldar con lui de quello ha lavora fina qua e poi mostrarge quelo lui a far et veder de far mercha sora de si de lavorerj aliter far altra provizione per che lui vol scudi 9 al mexe.

Item de m° Zuan fiorentino far lo simile.

Item de m° Zacharia fiorentino far lo simile.

* Item de m° Andrea Stucher far lo simile.

* Item *stucherj 4 mantovani* retenirli per lo mercha fato.

De m° *Anselmo* saldar con lui et veder quelo e da far in lo suo mestero et poi veder sel vol tor a far talj lavorerj e condur al principio de marzo lavorentj che posia fenir per tuto marzo et debia condur lavorentj experti apreso lavorenti 4 che la experti al presente achaxo che lui non prometia de mantenir lavorenti ssti experti che nui fatiamo provisione.

De far lo toriono in cavo apreso la centa tor le prede deli doi torioni et asortar li corsi et atestarlj excepto queli verso la testa del muro et queli che non sera bastanti far provisione.

Item far provisione dove se a meter la polver.

De Chalzina de far far chalchare 3.

La Chalchara da Romagnan Zuan brunel.

La Chalchara de Romagnan fara m° de casa con certi altri.

Item una chalchara fara quelli da Raunia et farge dar la Ischia de m° martin Terlago per la legnia che farano cara 150.

De condur prede et sabion chel m° de Caxa tegnia cara 5 computa la careta.

De Condur via la tera che questo inverno fino al marzo se provedia cun li caradori dela Cararia et altri chela conduga a opera over a bena over apezo apezo.

De tovi le fato provisione.

Saldar con lo Busetto et veder sel vol dar quelo fero bisogno o sel vol far bona roba aliter se fazia provisione con diligentia.

[1] N. 14 del 2° piano.

[2] N. 7 del 1° piano.

[3] N. 17 del 2° piano.

[4] N. 16 del 2° piano (?).

[5] Probabilmente della scala principale.

[6] Da ciò risulta che Marcello Fagolino dipinse il fregio della sala grande, diviso in compartimenti (quadri), n. 10 del 2° piano.

[7] N. 8 del 1° piano.

[8] N. 12 del 1° piano.

Deli fornelj.

Mandar la mostra osia forma delle piastre di fornelj a queli *due maistri* che ha promexo *dela val de sol.* [1]

Deli maistri di fornelj.

Veder quelo che queli maistri hano facto et veder quelo ano recevuto e saldar e veder juxta la mostra e sorte di fornelj far li merchati.

Deli Tislari.

Veder quelo lor hano recevuto e quelo ano facto et sel se pol veder li lavorerj quasi compidi veder de saldar con loro et farli meter in opera.

Delle littere.

* Che sua Signoria dechiara la sorte dele littere e cariole e dove se habia a meter la sorte in le camare.

* Item parlar con m° *Zuan tislar* et con lo *marangon Vinitian* et m. *doxo* et ne informera delo suo parer e poij conferir con sua Signoria.

De m° Adamo marangon.

* Veder lo suo mercha e chel voia expedir fina a nadal et veder sel vol tor altri lavorerj et far mercha.

Item strachorer la fabricha et veder quelo resta a far de lignamj et proveder de maistri che li fatia.

Laste di coridorj.

Veder con m. *Marcho Antonio* fatia le laste di coridorj far provisione de quadrelj et tavoletj da meter soto li Copi.

Vedriate.

Veder le vedriate facte et saldar con lo vedriar et quele che mancha far far le telare et chel fazia lo vedriar subito.

Seraduraro.

Veder quelo ha fatto et ha in le mane et poij quele che mancha far chel fazia over far provision cun altrj.

Somaxi.

* Chel Signor determinia la sorte deli salexati et dove de sorte in sorte li luoghi dove li voia.

Tornarj.

* Che Sua Signoria dechiara sel vol le roxe copiose dor et in que logo over sel vol remeter adli depintorj.

[1] Nella Val di Non e l'attigua Val di Sol si fabbricavano allora bellissimi fornelli di majolica policroma.

Zeloxie.

Quele che vano discoverte siano de fero quele vano coverte siano de legnio depente over non.

Del necessario che serve ale stantie sotto lo tetto.

Certo andara una granda spesa a farlo et maxime esser alto et farlo vadia baso come he quelo in la stueta et he spesa grandissima.

Dela fontana.

Far *chel maistro da Ispruch* [1] fatia li canonj che pasia la intrada dela gesia et portia dopio aqua de queli ha fatto e che m. *Tomaxo* ge voia scriver e darge le misure deli canonj dele fontane.

Del orto.

* Chel Signor determinia come se afar e de que sorte arborj sege habia ameter et in que logo sa a meter le fontane una via da laltra et come sa apartir et divider lorto.

Armonj 3 sa afar.

* Che Sua Signoria debia dar li epitavi deli armonj vz. uno ala porta laltro soto lo armon del torion dela porta, et uno osia doij al armon in Chavo la centa sora lo torion.

Chandelerj.

* Li Chandelerj dela sala et saleta de que sorte li vole et dove vole se habinno a far sua Signoria determinj.

Arme.

* Sua Signoria voia determinar quante Arme vole sia fato del Papa e del Imperator e de Re e de que sorte e dove se habia a meter.

Sumario de tuto quelo che fazilmente se posia opperar sia fatto in la fabricha del R^{mo} et Illmo Signor nro Cardinal et epo di trento de qui per fina mezo marzo 1532 et p^{a}. [2]

Se habiano a far le telare doveche manchano.

Item le spere che se hano a fare oltra quele sono facte.

Item le feriade de ogni altri balchonj et fornelj.

Item li ussi, balchoni, littere scagni.

[1] Cioè Stephan Godl.

[2] Questo sommario è un riassunto più breve di quello del 12 novembre 1531, pubblicato più sopra. Il confronto fra i due documenti consimili serve a rischiarare vari punti riguardo all'identificazione delle diverse località mentovate, e perciò abbiamo creduto utile renderli ambedue per intiero alla luce.

Item li forneli ale stue.

Item li fornimenti de fero a ditte stue.

Item le saradure cadenazi pordadore.

Item ferar li ussi de legnio.

Item cavedoni da fogo.

Item le prede lavorate trovar altri maistri oltra quele ha tolto a far *maistro Alexio* per che lui haveva affar asaij a quele che la in promexo per uno anno.

Item che m° Alexio non dia prede ne lavorj prede ad altri soto una pena.

Li ponti levadorj.

Littere cariole.

Far far fero per li volti del zardino et per altre coxe necessarie.

Ale stantie soto lo granar. [1]

Lo pontesel de legnio dal Castel Vechio al novo.

Lo somaxo in lo chamarin sora lo destro cun la scaleta che va in la sotoscripta stua.

Far la stueta de ase soto dito chamarin.

In la camara granda apresso alla stua granda. [2]

Compirla de far lo frixo.

Littera et cariola.

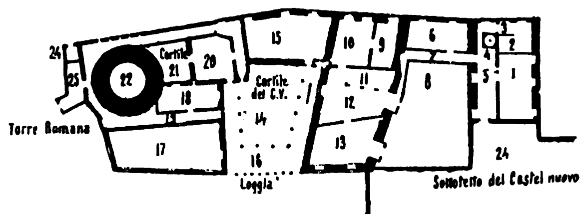
Al Pozol farge li soj balaustrj con lo pozo.

In la stua granda. [3]

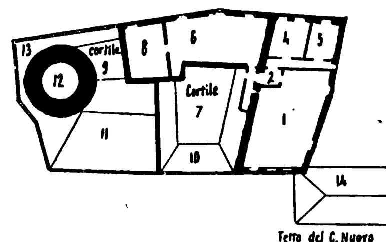
Compirla de farla come ha promexo m° Anzel Erle [4] Tisler et he in boni terminj.

Depenzer lo sofita e meterlo in opera.

TERZO PIANO DEL VECCHIO CASTELLO



QUARTO PIANO DEL VECCHIO CASTELLO



Far far chalchare da calzina.

Tavolonj del tetto.

Quadrelj.

Tovi.

Soto e sora lo tetto.

Metter li chanali de ramo ale gorne.

Far netezar le gorne fumentade.

Infilar lo andito che va al granar.

Scaiar lo uso dela stueta vechia.

Ochi de legno che sera li ochi de preda cum ferazolj.

Compir le prede dela finestra sora la libraria.

Falchon dela biava.

Conzar li scalini roti al snech.

Far uno usol et saradura al dito usol.

Far una scala che va dal andito al granar.

Sul coridor drio la *centa.* [1]

Compir lo ponte levador con lo suo antipeto.

Fenestre 5, finestroni 2 de preda lavorada.

Far finestre 4 a la toresela.

Compir de meter le roxe.

Feriade doj che guarda ala libreria.

Balchonj usi al dito andito e torexino e zeloxia al pozol.

[1] N. 3 del 2° piano.

Depenzer lo frixo e soto per poterla scaldar con lo suo fornelo.

Arme de relevo sora li usi.

Spiracolo.

In la sala granda. [5]

Compir de atachar lì quadrj cun le roxe, paternostri, fuxaroli.

Far far lo chamin honorevol.

In lo chameron del torion de sora. [6]

Compir de meter in opera lo sofita con le roxe.

Far far lo camin de preda.

Luso che va ala scala con li sui scalini.

In lo andito dala sala ale stantie del Signor. [7]

Lo sofita.

Lo parapetto con li balaustri sora la scala.

[1] Da questo testo si può ricavare con certezza che il granaro si trovava nel sottotetto sopra n. 8 e 7 del 2° piano.

[2] N. 8 e 8ᵃ del 2° piano.

[3] N. 9 del 2° piano.

[4] Vedi anno I, pag. 386. Anzel vuol dire *Hansl*, cioè Giovannino (Zuan).

[5] N. 10 del 2° piano.

[6] N. 11 del 2° piano.

[7] N. 13 del 2° piano.

In la stua del Signor. [1]

Compirla de farla come a promeso li Tislarj.

In la chamera dela stua del Signor. [2]

Compir lo chamarino.
Littera.
Compir la stua de lignamj come ha promeso li Tislarj.

In la Guarda Camera e landito. [3]

Lo uso de preda e compir lo destro.

In la stueta dela libraria. [4]

Compirla de lignamj come ha promexo lo Zimermon. [5]
La Tellara dal snech ala libraria.

Libraria. [6]

Compir de meter in opera lo sofita.

In lo andito dal Castel vechio al novo. [7]

Reconzar e gualivar le prede di pozoli e salexa.

Landito infra la gesia e la stua dela fameia. [8]

Compir de depenzerla in 4 zornij.
Meter lo suo salexa maxime che le fato la mazor parte.

Stua dela fameia. [9]

Compirla per lo Tislar scaldandola se pora star a depenzer.

In la camera apreso dita stua. [10]

Far meter le spere et usi e meter fogo al camino et poi stuchar e depenzer fina tanto si vedera condecentj.
Littera cariola.

In la saleta del ausloden. [11]

Far le spere del ausloden.

[1] N. 14 del 2° piano.
[2] N. 15 del 2° piano.
[3] N. 17 e 18 del 2° piano.
[4] N. 16 del 2° piano.
[5] Falegname.
[6] N. 5 del 2° piano.
[7] N. 21 del 1° piano.
[8] N. 2 del 1° piano. Da questo titolo si riconosce che la stanza di fronte alle cappelle, coll'iscrizione « Locus refectionis », è identica colla stanza della famiglia.
[9] N. 5 del 1° piano.
[10] N. 6 del 1° piano.
[11] N- 7 del 1° piano.

Meter in opera lo salexa fato de prete.
Covrire lo ausloden de ramo.

La stueta apreso lo torion. [1]

Compirla de stuchar.

Chamoron de basso al torion. [2]

Arbaxarlo, scala cum lo uso per mezo lo torion.

Scala granda. [3]

Compirla de prede lavorade come e in lo mercha.

Loza. [4]

Far lo salexa.
Far li pozi et colonele.

In lo cortino. [5]

Feriade 5 de fer ali balchonj.
Far far la fontana de otton.

In lo andito drio la coxina e stua da bagno va alaquila. [6]

Romper dove se a meter le finestre in la centa.
Romper li finestreli deli camarinj.

In la coxina. [7]

La fontana sechiar feri tachadi in li voltj.
Armarj, scantie scala va soto al chamarino.

Stua da bagno e stua secha. [8]

Compirla come ha promexo li Tislarj.
Vasi de ramo.
Fontana da aqua.
Spiraculo.

De fora de luso dela Chanera.

Compir lo tetto.

Ala Caneva. [9]

Indorar le Arme.
Ferar lo uso de lamera.
Le scantie da meter li vasi.

[1] N. 8 del 1° piano.
[2] N. 9 del 1° piano.
[3] N. 10 del 1° piano.
[4] N. 12 del 1° piano.
[5] N. 13 del 1° piano.
[6] N. 14 del 1° piano. Questo passo ci dà certezza sul sito delle seguenti località.
[7] N. 15 del 1° piano.
[8] N. 16 e 17 del 1° piano.
[9] N. 11 del pianterreno.

In lo cortino verso la porta dalaquila [1]

Qualivar lo andito — preparar le laste del coridor.

In lo zardino. [2]

Preparar le laste e solicitar *m° Alesio* fatia le colone condur fora lo terazo e prede del zardino e gualivarlo.

Meter la porta del zardino.

Revolto soto la loza. [3]

Cavar e gualivar lo saxo — Lo pozo e balaustri ala scala — Uso feratto.

Far landito porta la aqua fora.

Li revoltj soto le stue da bagno e coxina. [4]

Cavar lo saxo e gualivarli.

In lo Cortineto infra lo Castel Vechio e novo. [5]

Condur fora lo terazo et spianar lo saxo.

Lo cortino del Castel vechio. [6]

Spianar lo cortino in alteza determinara nro Signor — condur fora lo resto del terazo — tor via la marangonaria.

Compir de tor via lo torion et lo torion de la polver.

Tor via lo torchio e romper lo caxamento.

Romper lo caxamento deli lavandarj.

Romper li murj vecchj.

Fora dela Centa del Castel.

Condur via la tera intorno la Centa.

Far li canalj in lo saxo per li destri.

Far depenzer da *paulo* in 4 logi in la subusa (?).

(A tergo, scritto dalla mano del Principe Vescovo: « Circa fabricam Triden. Ispruck 14 Decemb. 1531).

[1] L'area meridionale fra il Castel nuovo, la cinta occidentale e l'andito alla porta dell'Aquila. Vedi pianta generale.

[2] L'area di mezzo fra il Castello e la cinta occidentale.

[3] N. 4 del pianterreno.

[4] N. 5-7 del pianterreno.

[5] N. 8 e 3 del pianterreno. Questo cortile si apriva verso il giardino situato fra il Castello e la cinta occidentale; il fabbricato n. 28 del pianterreno (n. 34 e 35 del 1° piano, n. 42 del 2° piano) non venne eretto che sotto il principe vescovo Francesco degli Alberti a Poia nel 1686, come risulta dallo stile delle decorazioni interne e da uno scudo di pietra colle armi del medesimo al cantone esterno di questo tratto coll'iscrizione: « Franciscus de Albertis Epus princepsq Triden. funda. erexit. MDCLXXXVI ».

[6] N. 9 del pianterreno, oppure *l* della pianta generale.

IX Fascicolo.

(Mano undecima, *L*).

(Dec. 1531).

Capituli Creati intra lo R^do^ m. *Tomaxo* m° de caxa del Re^mo^ et li mag^ci^ m. *Jo Antoni Jeremia* et m. *Ant° Thexino* et *m° Andreia Crivello* da poi la instructione mandata per lo R^mo^ signor *Gardinalo* per mezo del mag^co^ m. *Franc° Chastelalto Chapitanio nro* per la preparatione de proceder in la fabricha *adì decembrio 1531.*

Li soprastanti siano obligati tutti terciandio (tertiam diem) lo marti (martedì) de zobia (giovedì), lo sabo (sabato) la matina esser insiema in la stua del R^do^ m. Tomas et a quela hora non attender achaduno de lor ad altro se non ale chonse expediente per la fabricha et li far tutti li provisione, e adimpir li principiati ordeni et proveder ale cose necesarie per ditta fabricha et ultra questi zorni 3 se serano rechiesti sino liter (similiter) siano tenuti a venire.

Item che mi *Andreia Crivello* sia obligato de distender tutti le determinatione serano fate per li soprastanti et farne fede a chi le averano a exegire.

Item sia obligato de distender tutti le merchati sarano fati chum chaduno che havera a far per la fabricha et tali notarli al zornal et queli siano soto scripti per li prenominati soprastanti.

Item che mi Andreia sia obligato de conferir cum li dicti soprastanti dela fabricha che volta in volta che se havera far mandati et de queli Tali Io ne habia a farne fede ali quali se habia a darne fede.

Item che mi Andrea sia obligato de tenir li conti cum chaduna persona che havera a far con la fabricha et recorer et reveder li conti particularmente con tutti et de queli referirne ali sig^ri^ soprastanti.

Lo rev° m. *Tomaxo* sia obligato per virtù de mandati al mag^co^ m. Jo. Ant° exborsar li denari de volta in volta juxta al bisogno dela fabrica et lo spectabile m. *Antonio Thexino* sia obligato de tor li Denari dal suprascriptò et farge de recever sul dito mandato: de volta et tutti nui habiamo a tenir conto in consonanza de volta in volta.

Lo sp^le^ m. *Antonio thexino* sia obligato de exborsar de zorno in zorno li denarj in substentatione dela fabricha a chaduno secondo li mandati del dito m. Jo. Ant. Jeremia et de chaduno che sara in pagamento farsene far quietation et fede et de

tal mandati tenirne conto in consonancia con lo prefato mag[co] m. *Jo. Antonio Jeremia.*

Lo mag[co] m. *Jo. Ant. Jeremia* sia obligato de solicitar tutti li soprastanti factori exicutori dela fabricha azio che chaduno adimpischa le suoi execution juxta la instructione et imposicion data et de dar achaduno per bisogno dela fabricha.

Compartione fata per nui suprastanti adì de decembrio 1531 de una instructione alui data per lo R[mo] Signor nro Gardinal adì 4 novembre 1531 de tuto quello savera dal presente zorno fino a mezo marzo 1532 in la fabricha del prelibato signor e che zeschaduno de nui soprastanti et alti officialj haveran ad operar de presi et insema us infra:

R[do] m. *tomaxo chanonico e m° de chaxa* sia sopra a far far li forneli dele stue. — Item chel provedia de fero per far feriade et volti del zardino et per barchoni (balconi) del zardino et altre coxe necesarie.

Item sia sopra m° *Alexio* non dia ne lavoria prede ad altri che ala fabricha.

Item far far chalchare trei de chalzina de bene 100 luna.

Item lo falchon dela biava del granar.

Item la stueta de asse alo chamarin soto lo destro sia sopra la sia fata.

Item sia depinto la sofita de dita stua e messo in opera.

Item depinto lo frixo soto per poterla schaldar cum lo suo fornelo arme de relevo soto li usi e spiracoli.

Item far compir la stua de legnami [1] del Signor come ha promexo li tisleri.

Item sel achadera manchamento de tislari proveder de altri alogo tempo azio che siano compite le stue.

Item far compir la stueta della libraria [2] come a promexo li tislarj.

Item far compir de meter in opera la sofita dela libraria [3] insiema cum lo *Crivello.*

Item far compir la stua dela fameia [4] ascandondola se posia star a depenzer.

Item sia sopra sia fato la fontana sechiar di feri atachati in li volti, armarj, scanzie ale scale che vano ali chamarini.

Item sia fato la stua de bagno e stua secha (n. 16, 17, 2° piano) come ha promexo li Tislari.

[1] N. 14, 2° piano.
[2] N. 16, 2° piano.
[3] N. 5, 2° piano.
[4] N. 5, 1° piano.

Item faxia sia fato la fontana de lagua in la soprascripta stua.

Item le scanzie de meter li vassi ale caneva. [1]

Item sia cum lo zardiner a far gualivar lo zardino e condur fora lo terazo et prede.

Item sia cum lo Crivello e zardinero de far condur for lo chalzinazo e spianar lo caxo del cortineto dal castel vechio al novo. [2]

Item sia cum lo zardiner a far spianar lo cortino del alteza a determinar lo signor, e condur fora lo terazo e tor via la marangoneria.

Item sia cum lo capitanio de far tor via la polver.

Item sia cum li altri afar lo marcha de tor via lo torion dela polver.

Item sia cum lo zardiner a condur via la terra dela zenta e proveder de chari a suficientia.

Item habito a solicitar et exentaxo juxta li capituli fati infra nuj.

Oficio de mi *Zuan Antoni Jeremia.*

Prima sia obligato a far le bolete deli dinari sborasara m. tomas a m. Antoni Thexin etenir conto inconsonanza cum m° Ant° che tutte quelle bolete che non sarano chiare a mi Zuan Antoni chel Crivello li habia, *antichar* (a indicar) cum bona inteligentia et relatione deli soprastanti dove achadera.

Item ogni marti (martedì) zobia (giovedì) sabo (sabato) da matina habia a esser in chastel la maitina cum li altri soprastanti ad consultare le coxe necessarie a far per la fabricha et piu volte in la septimana sel sara de bisogno posiando andar.

Item che non siando impedito in coxe mei vigenti sia obligato andar una volta al zorno a sopraveder la fabricha.

Item a tutti li soprastanti, e sorastanti el solicitatore sia obligato a solicitarli voia far e solicitar come he dito azo che se per q° (qualcuno?) de nuj manchaxe che se sapia qui sara sta cauxa dela tardatione dela fabricha.

Oficio del spectabile m. Antonio Thexino.

Lo parapeto cum li balausti sia fato sora la scala.

Item sia cum lo Crivello e far la deschritione de tutte le prede che la alavorar che non ha promexo m° Alexio che se provedia per altra via cum solicitatione et che m° Alexio attendia ale promexe fate.

[1] N. 11, pianterreno.
[2] N. 3 e 8 del pianterreno.

Item far li chanali de ramo ale gorne azo che non se guasta li frixi depenti.

Item sia netezato le gorne afumentate.

Item sia fato la telara del *sgnecho* dela *libraria.*

Item cheli taiapredi compisca e metia in opera lo salexa del andito apreso la giesia.[1]

Item sia cum lo Crivello a far sia compido lo salexa del ausloden.[2]

Item far coprir de .ramo lo ausloden.

Item sia cum lo Crivello et mi a far compir de stuchar la stueta apreso l torion.[3]

Item che m° Alexio compisia la schala juxta lo marcha et lo salexa dela loza el pontesel sora dela loza *per lo fiorentino.*

Item sia cum nuj altri a far tor via lo torchio, e impir li caxamenti dele lavandare e romper li muri vegi.

Item habia a solicitar et esercitarse juxta li capituli fati infra nuj.

Officio de m. Andreia Crivello.

Prima sopravedia le spere e balchoni che restano de far fati siano fati cum diligentia cum le soj telare.

Item sia cum lo R^do m. tomax fazia provisione de ferro alui habia adisignarge la sorte e quantita per compir la fabricha et lui fazia far le feriade e feramente che resteno chel *provedia* sia fate e la feramenta deli forneli deli volti di pavionj.

Item sopravedia li usi balchoni littere cariole delegnamo che mancheno sia fate, e li schagni et sel mancha legnami far provisione alogo tempo.

Item sopravedia le feramente fate ale stue e balchoni e usi forneli e quelo mancheno sia fate de ogni sorte condecentamente et ali usi per forteza et se del tutto non sia informato conferir cum li soprastanti.

Item lui cum m. Antoni Thexin sia cum m. Alexio et veder quele prede lui ha afar equele prede lavorate che mancheno ala fabricha se provedia de farle far per altra via azo che al logo tempo non manchino.

Item stracoria la fabricha chel fazia far tutti li ponti levadori con li soj arnifici e feramenti.

Item fazia che m° *Adamo* sofitia lo andito va al granar.

Item fazia far li ogi de legno cum li soi ferezoli attutti li ogi de preda del granar et altri logi.

[1] N. 2, 1° piano.
[2] N. 7, 1° piano.
[3] N. 8, 1° piano.

Item conzar li schalini roti al sgniecho.

Item far far uno usol de preda dove se buta la biava del granar cum lo suo usol de legnio et cum la feramenta et seradura condecente.

Item far far una schala dal dito andito al granar.

Item compir lo ponte levador cum lo suo canpeto sul coridor dietro la zenta.

Item far far tutti li balchoni alo andito de coridor crompino et la zeloxia al pozol de ferro osia de legno de penta.

Item stracorer la fabricha et instruction de far far tutte le zeloxie ut supra.

Item sia cum m° *Adam* fazia lo somaxo in lo camarino sora lo destro cum la scaletta che va in la stuetta de sotto.

Item sia cum lo *fiorentino Taiapreda* che compisia lo pozol sora el zardino farlo meter in opera.

Item solicitar se fazia lo camino in la sala granda[1] honorevole el fazia meter in opera le banchete de preda ali balconj.

Item far compir la sofita cum le roxe in lo camaron del torion[2] et compir lo frixo e fazia far lo *camino per lo fiorentino* et lo uso de preda va ala schala cum li soi schalini.

Item sia cum m. Tomaxo sia compito la sofita dela libraria.[3]

Item far sia gualiva lo salexa del pozol del andito dal castel vegio al novo[4] e reconzar le prede di pozoli.

Item come vegnia li stuchadori solicitarli e meterli in opera dove achade junta la instructione e conferir cum nuj.

Item sia cum m. Antoni Thexino e far compir e meter in opera lo salexa del auxloden.

Item solicitar et proveder sia fato *la fontana de otton.*

Item sia cum *lo riz* e far romper dove se ha meter le finestre dela zenta, e romper dove se ha meter li finestrelj deli camarinj far li spiracoli alastua del bagno e stua secha.

Item far *indorar le arme* per *m° Marzel* ale caneve.

Item solicitar sia fato le laste e condute e meter in opera sopra li murj dele zente e solicitar *m° Alexio fazia le colone* del zardino e tutti li lavorerj ha promexo sopra et tutto la loza.

Item esser *cum lo fiorentino* compisia lo pozo

[1] N. 10, 2° piano.
[2] N. 11, 2° piano.
[3] N. 5, 2° piano.
[4] N. 21, 1° piano.

chalausti ala schala del dito volto e farli meter in opera.

Item farge far uno andito che porzia laqua soto terra fora del dito volto.

Item far chavar e gualivar lo saxo deli volti 3 che sono soto la stua secha ala stua del bagnio et coxina[1] e che li sia cavati questo inverno e portele fora da mura.

Item sia cum m. Tomaxo e zardiner a far condur fora lo terazo che in lo cortineto infra lo chastel vechio al novo et haver esianar lo saxo e condur fora le prede per murare.

Item far far li chanali deli destri in lo saxo deli muri dela zenta verso la fossa deli zervi.[2]

Item habia a solicitar e far juxta li capituli fati infra nuj.

Item far la provisione deli colori, oro juxta intuto lo bisogno per compimento dela fabricha intra la poliza de *m° doxo*.

Ofizio de Domenego Riz.

Solicitar li fornaxeri che cosia li quadreli e li fazia condur insiema cum la calzina.

Solicitar le chalchare quante che ordinara m. Tomaxo.

Solicitar a far condur le laste per li coridori quanto ordinara lo Crivello, solicitar calzina.

Far compir le prede dele finestre dela libraria.

Far far le doi feriade, guarda ala libraria.

Far compir lo uso de preda alo destro in la guarda camara del Signor elandito.

Far romper cum conseio del Crivello in la zenta dove amexe le finestre e romper li finestreli deli camarini.

Oficio del zardiner.

Solicitar a far condur fora del zardino prede e terazo egualivar cum conseio de m° Tomaxo.

Item conzar lo zardino e condurge terra bona e ledamo.

Item solicitar sia conduto fora lo terazo dal chastel vechio al novo e far spianar lo saxo cum conseio de m. Tomaxo et de m. Andreia Crivello far condur fora le prede.

Item solicitar cum conseio de m. tomaxo e far condur fora lo terazo e prede del cortino e gualivarlo cum conseio de m. Tomaxo.

Item solicitar sia conduto via la terra intorno la zenta in logo dove hordinara m. Tomaxo.

[1] N. 5, 6, 7, pianterreno.

[2] Vedi pianta generale.

Far condur lo ledamo necessario per lo zardino.

Far colturar lo tereno et spicedarlo.

Far far li vasi de meterli fiori et erbe odorifice.

Far in tempo provisione de semenze de ogni sorte.

Far provisione de piante de arbori zintili.

Far lo comparimento del zardino busandoli lo spatio dela fontana.

Far provisione de vigne vechie.

(*Continua*).

H. Semper.

Artisti in Roma

1593-1627.

Da un codice cartaceo in foglio rilegato in pelle scura impressa a ferri, conservato, tra gli altri, nell'Archivio dell'Accademia di S. Luca, tolgo alcune notizie di nomi d'artisti residenti in Roma alla fine del secolo XVI e primi del XVII, notando il luogo di loro abitazione, e qualche altra notizia aneddotica e curiosa sugli artisti e cose d'arte sparse nell'istesso volume. Il codice ha per titolo:

« Libro del Camerlengo de la Compagnia di S. Luca, Congregazione dei pittori di Roma sotto la Rettoria delli M^ci^ Sig^ri^ Giovanni de Vecchi dal Borgo S. Sepolcro; et di mess. Nicolò Martinelli da Pesaro; trovandomi eletto Camerlengo delle Signorie loro io Gio. Paolo Picciolli de la Fratta di Perugia, come uno de la medesima compagnia questo anno 1593 ».

A foglio 17 ci sono le ricevute di danari pagati da diversi, detti pittori, al Camerlengo dell'Accademia, Contini Pietro, il febbraio 1604.

Così, pagò scudi due per l'introito nell'Accademia Ferdinando Carmei pittore da Orvieto. Inoltre vi sono notati:

Baj. 50 in conto da miser Jacomo Gallo pitore.

Giuli 10 in conto da miser Orazio Burci pitore.

Baj. 30 Id. da miser Felipo di Luca Geri pitore Fiorentino a la Valle.

Scudi 2. da miser Jacomo de Hase Fiamengo pitore incontro alorto di saniacomo al corso.

Baj. 30 da miser Gaspare Fiamengo pitore incontra asanta maria invialata.

Sc. 4 dal Sig. Antiveduto della Gramatica primo Retore.[1]

[1] Biografia del Grammatica nel De Boni, *Dizionario biografico degli artisti.*

(fol. 18). Sc. 2 (Aprile 1604) da miser Domenicho Ambrosgini pitore romano.

Sc. 1. da miser Domenico Angelini pitore.

Sc. 1. da miser Cosimo Dandini pitore.

(fol. 19). Sc. 2.40 da miser Orazio Gentileschi pitore.[1]

(fol. 21). Sc. 1 da miser Andrea Melini pitore franzese.

Sc. 2. da miser Francesco Valeri pitore.

(fol. 22). 7bre 1604. Baj. 40 da miser Giovanni Romandino miniatore da Modena.

(fol. 23). Ottobre 1604. Sc. 8.70 da miser Pietro Veri pitore.

(fol. 30). Sc. 10.80 da Mess Pietro Contini per diverse stime [2] cioè sc. 1.80 per stima de la galera stimata da Marcantonio Bosco; sc. 2.20 per stima di cinque arme nelle volte de le stanze de Aldobrandino, stimate da Gio. Batta Ricci, sc. 4 per per la stima del catafalco del Card. d'Austria; [3] sc. 2.80 per la stima del cocchio del Card. S. Cesario. Novembre 1605.

(fol. 54). A dì 25 giugno 1624. Sc. 10 alli facchini per avere levato il quadro di Rafaelo di lacademia è messo in chiesa per ordine dell' Illmo Card. del Monte. [4]

Giuli cinque a Bartolomeo Speranza per avere fatto quattro spanghe e bandelle nella cassa fatta al quadro di Raffaello.

Sc. 5.80 a Filippo falegname per la cassa fatta al quadro di Rafaello.

Sc. 1 a mastro Gaspare muratore per lavori fatti dietro l'altare e ajutare a mettere il quadro nella cassa, e messo sopra l'altare.

Baj. 45 per la corda che tiene su il quadro di Rafaelo [5] di libre quattro e mezzo.

Baj. 40 per quattro vite d'acciaro che tengono il quadro nella cassa fatta alla Napolitana lunghe un palmo l'una.

Il fatto di questo ricollocamento in chiesa del quadro di Raffaello è solamente accennato dal Missirini, [1] e senza data. Quindi noi possiamo aggiungere ancora un altro cambiamento avvenuto a quel quadro nel 1624.

(fol. 87). Nella nota di danari spesi nell'ottobre 1593 havvi:

Baj. 30 elemosina ad un povero giovine pittore detto Paulo de Assisi.

Sc. 1 a Paulo Blado per 2 mila bollettine per la Congregazione.

(fol. 97). Gennaio 1603. Si riceve dal sig. Giovanni Tarpino francese sc. 6.53, sono della imposizione della nazione francese.

(fol. 112). Aprile 1605. Sc. tre a Benedetto Cusano recamatore per tre santi dipinti in raso e recamati, cioè s. Luca nella pianeta, e s. Luca e s. Martino nel paliotto bianco.

(fol. 114). Maggio 1614. Sc. 2.40 dal Sig. Cavaliere Gaspare Cellio [2] per il quadro di s. Carlo fatto alla chiesa di s. Carlo.

(Parla di questo quadro il Baglione nella vita del Cellio, ma scrive che ci diede poco gusto). [3]

(fol. 126). A dì 27 luglio 1617. Sc. due dal sig. Girolamo Nani per stima di mezza cappella nella chiesa dell'Anima fatta dalli Ing. Cav. Gio. Baglione et Paulo Brillo.

Di questo lavoro del Baglione e del Brillo non è fatta menzione nè dal Baglione nella vita del Brillo, nè nella vita del Baglione medesimo. Quindi a loro ci piace rivendicare questa artistica esecuzione. Anzi nelle guide di Roma, e, per citarne una, in quella francese del Rufini, sono invertite le parti, attribuendo al Nanni le pitture del Baglione e del Brilli. Meno che il Nanni abbia terminato esso il lavoro della cappella che vedemmo stimato solo a metà. Il Rufini scrive: Eglise de S. Marie de l'Anima, Chapelle à gauche... l'Annonciation est de Jérôme Nanni.[4]

Roma, 19 marzo 1896.

Francesco Cerasoli.

[1] Biografia, nel citato De Boni.

[2] L'Accademia percepiva una tassa sulle stime che facevano gli artisti, ed era una delle sue rendite.

[3] Card. Andrea d'Austria, figlio naturale dell'Arciduca Ferdinando, morto in Roma e sepolto a S. Maria dell'Anima, etc. Moroni, *Diz. erud.*, 111, 144.

[4] Franciscus Maria ex Marchionibus Montis S. Mariae. Card. de Monte nominatus, creato da Sisto V. (Ciacc., *Vit. Pont.*, ed. 1600, pag. 1255).

[5] Il quadro di S. Luca attribuito a Raffaello è ora custodito nelle sale dell'Accademia.

[1] *Memorie dell'Accademia di S Luca*, pag. 92.

[2] Biografia nel De Boni. Morì in Roma nel 1640.

[3] Baglione, *Vite dei pittori*, pag. 263.

[4] *Guide de Rome*, St. 1869, pag. 189.

RECENSIONI

Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens in Coburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters, von Robert Stiassny. Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold's Shon, 1895.

È un volumetto di 64 pagine di testo e 16 tavole in fototipia, pubblicato dalla i. r. Società araldica « Adler » di Vienna, che deve piacere non solo ai cultori di questo ramo dello scibile, ma anche a quanti si compiacciono di quello che l'antica arte germanica porge di fantasticamente caratteristico nelle sue svariate manifestazioni, specie in quelle attinenti alle vetrate delle chiese e delle abitazioni che ebbero sì largo sviluppo nei paesi d'oltr'alpe.

Mentre sono generalmente note le ingegnose invenzioni del massimo fra gli artisti germanici, Alberto Durero, nel genere delle composizioni simboliche ed allegoriche per mezzo delle sue stampe, le quali più d'ogni altra cosa hanno assicurato l'immortalità al suo nome, sono rimasti nascosti ancora al gran numero degli amatori i tesori contenuti nelle raccolte di disegni versanti fra altro sopra analoghi soggetti e appartenenti a diverse raccolte nei Musei e nelle Biblioteche pubbliche e private.

Fra i contemporanei del Durero in Germania nell'arte del disegno emerge come uno de' più valenti questo Hans Baldung, soprannominato *Grien* o *Grün* (verde) in grazia del colore da lui usato con particolare predilezione. Egli era nato nel 1475 in un paesello vicino a Strasburgo, e dal 1509 al 1545, anno della sua morte, visse in detta città, intento alla sua arte, del disegno e della pittura.

Il tempo della maggiore sua attività corrisponde con quello del primo fiore di quella che il nostro autore secondo il termine adottato, qualifica per *Cabinetsmalerei,* ossia della pittura sui vetri, la quale, usata da prima più esclusivamente negli ambienti sacri, dall'ultimo quarto del secolo XV in poi venne introdotta anche nelle abitazioni civili. Le sue composizioni quindi hanno attinenza in genere col noto tipo delle vetrate usate in Isvizzera e nella Germania meridionale, quale lo ebbe ad estrinsecare nel primo terzo del Cinquecento nei suoi pregiatissimi cartoni il grande Holbein, dei quali ha grande dovizia, come si sa, il Museo di Basilea.

Scopo precipuo dell'autore del volumetto che ci sta dinanzi è quello di mettere in evidenza l'abbondante materiale biografico, fin qui rimasto celato nei disegni di stemmi di Baldung Grien, in modo da servire quasi da lavoro preliminare ad altro più esteso e più completo col quale egli ha in animo d'illustrare tutto quanto concerne la figura o l'operosità del valente artista.

La materia più copiosa per questo suo lavoro gli fu fornita, come indica il titolo, da una raccolta di fogli conservati nel gabinetto delle stampe di S. A. R. il duca regnante Alfredo di Sassonia Coburg e Gota, alla liberalità del quale egli si professa grato per avergli egli permesso d'illustrarla col suo testo e con una scelta di tavole.

Sono in numero di 39 i fogli ch'egli menziona come autentici della mano del suo pittore, ai quali se ne aggiungono altri che vanno attribuiti a diversi autori. Egli li prende in esame partitamente, facendo di ciascuno una descrizione accurata e rintracciando con molta erudizione la provenienza di ciascuna famiglia alla quale i rispettivi stemmi si riferiscono, secondo quanto risulta dalle indicazioni scritte *ab antiquo* sui fogli medesimi, generalmente muniti pure del monogramma noto, consistente in una riunione delle tre iniziali H, B e G.

Segue poi come appendice la descrizione di alcuni disegni di stemmi dell'artista medesimo in

alcune altre raccolte e da ultimo quella dell'arme della famiglia Baldung (dove primeggia una mezza figura di un unicorno) che lo scrittore contrappone a due armi differenti, le quali a torto si erano credute essere quelle della famiglia del pittore.

G. F.

LUCA BELTRAMI. **Terza relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia.** Anno 1894-95. Milano, tipografia fratelli Rivara, 1895.

Mentre quanti conoscono la competenza e la valentìa colla quale l'architetto, onorevole Beltrami, aveva fino a poco tempo fa disimpegnato la sua carica di capo dell'ufficio regionale della Lombardia non possono se non deplorare le dimissioni da lui date dalla direzione del medesimo, è bene richiamare l'attenzione del pubblico intelligente su questa relazione, da qualificarsi veramente per esemplare nel suo genere, tanto come attestazione dell'attività da lui spiegata nel campo delle sue attribuzioni, quanto per la serietà e l'esattezza nella esposizione concernente l'esecuzione delle singole opere; sì che si può ben sostenere a onor del vero che se tutti gli uffici regionali per la conservazione dei monumenti in Italia funzionassero allo stesso modo, vi sarebbe di che rallegrarsi sinceramente dei risultati che in onta ai mezzi ristretti, consentiti dai bilanci dello Stato, si potrebbero conseguire.

L'egregio architetto nella breve prefazione al suo lavoro bene accenna alle difficoltà incontrate nell'adempimento del suo cómpito, e in ispecie lamenta il sistema di precarietà adottato dall'autorità superiore nelle nomine del personale addetto al servizio dei monumenti; quindi conchiude il suo dire colle seguenti parole:

« Quando si pensa al reale e continuo beneficio che il patrimonio artistico reca alla pubblica finanza, coll'incessante richiamo di studiosi d'ogni nazione, non si arriva a comprendere la indifferenza che si esplica per tale importante servizio della tutela di questo patrimonio, fonte di ricchezza nazionale ben più sicura e perenne di molti altri cespiti del pubblico erario: ed è con vivo rammarico che si deve riconoscere, come, mentre presso altre nazioni — il cui passato artistico non vanta nè tradizioni nè risultati che possano gareggiare coi nostri — la tutela delle antiche memorie si rafforza sempre più, da noi le forze e le iniziative individuali debbono lottare colla indifferenza del pubblico e le continue mutazioni d'indirizzo ed incertezze di disposizioni del Governo, di modo che molta parte di quella energia va dispersa, con grave danno del nostro patrimonio artistico ».

Passa in rassegna quindi tutte le opere di riparazione e di restauro intraprese nelle diverse provincie di Lombardia, col concorso ora più ora meno efficace delle locali Commissioni.

Incominciando con Milano, viene in prima linea il castello visconteo sforzesco, quel povero e pur magnifico castello che aspetta tuttora, e chi sa per quanto tempo, il giorno della sua resurrezione, per cui possa essere adibito all'uso cui è destinato, di accogliere le collezioni artistiche e patriottiche prive di degna sede e quello di essere rimesso nello stato antico dopo le deturpazioni subìte da vari secoli. Per ora gli scarsi mezzi ottenuti mercè private sottoscrizioni non poterono servire che a ristabilire alcuni bellissimi finestroni bifori ad arco acuto prospicienti il parco e ad iniziare alcuni lavori preliminari nell'interno dei vastissimi locali.

Vengono di seguito gli edifici sacri, fra i quali ebbe a richiedere speciali cure la celebrata chiesa delle Grazie, dove si vede compiuta ora con molta cognizione di causa e dispendio relativamente modico la parte esterna che riveste la meravigliosa cupola ideata da Bramante.

Importanti lavori sono quelli iniziati nella badia di Chiaravalle, a pochi chilometri da Milano, specie nel chiostro, come si rileva anche dalle figure che accompagnano il testo, a Monza nel ristauro della fronte del duomo, mentre nell'interno la nostra attenzione viene richiamata dal nuovo altare-custodia della Corona ferrea nella cappella della regina Teodolinda e dalla nuova cancellata, in ferro battuto, che le servirà di chiusura. In Agliate, villaggio dell'agro milanese (Brianza), merita menzione il ripristino dell'antica parocchiale, rimessa nella sua forma di una primitiva basilica cristiana, della quale vengono dati in mezzo al testo parecchi nitidissimi rilievi, da illustrarne chiaramente la struttura sì interna che esterna.

Nel circondario di Lodi vediamo le cure dell'architetto rivolte alla badia di Cerreto, altro fra i caratteristici monumenti in terra cotta onde va ricca la Lombardia, e in particolare al bellissimo campanile, che attende tuttora il progettato compimento.

A Como apprendiamo essersi dato mano al ristauro dell'antico palazzo del Broletto, accanto al duomo, già deturpato da una orrida sovrapposizione di un piano al piano nobile, che da solo dovrà grandeggiare di nuovo colle sue grandi finestre trifore.

Procedendo a sommi capi ci piace quindi congratularci coll'Ufficio regionale per la iniziativa presa nel proporre il restauro di quel gioiello di palazzina nel più delicato stile della rinascenza, ch'è la già casa Tomini di via Donizetti in Bergamo alta, rivolgendosi in proposito al Comune di detta città, col concorso del quale unito alle somme stanziate dal Ministero di grazia e giustizia (trattandosi di sede arcipretale) e dall'Ufficio regionale stesso, sarebbe messa a disposizione dell'opera auspicata la somma di L. 9 mila, insufficiente bensì a condurre a compimenento il restauro, ma tale da dover richiamare l'efficace concorso di altri enti interessati, acciò presto si possa dar mano ai lavori, richiesti non solo per la conservazione del monumento, ma anche perchè all'epoca dello sgelo la viabilità in quel luogo è seriamente compromessa.

A Brescia fu proseguito il ristauro del duomo vecchio, per cui vennero alla luce molte traccie di costruzioni anteriori, fra altro vari interessanti frammenti dell'antico pavimento a mosaico che risalgono ai tempi dell'impero romano.

Altri monumenti ragguardevoli dal più al meno sono contemplati nelle provincie di Cremona e di Mantova.

In fine passando a quella di Sondrio, viene riferito quanto segue intorno ad altro gioiello edilizio, esistente in Teglio, nel circondario di Sondrio:

« Come si disse nella relazione 1893-94, l'ufficio regionale dispose perchè in attesa di circostanze favorevoli — le quali permettano di salvare da completa rovina quell'interessante costruzione civile del rinascimento, ch'è il palazzo Besta — ne fosse fatto, a cura del signor architetto Luigi Perrone, il rilievo generale, di cui qui si presentano i disegni, per richiamare l'attenzione degli studiosi su quell'edificio ». Questi disegni infatti vedonsi riprodotti in una serie di tavole che ci porgono la pianta del grazioso edificio, il quale ha l'aspetto di una dimora signorile, isolata (con un carattere fra la villa e il castello), la sua facciata, uno spaccato, una veduta del cortile interno, notevolissimo per le sue arcate e la decorazione a fresco, e in particolare di una finestra, esemplare essa pure, tanto per le sue modanature, quanto per l'originale inferriata a ferro battuto.

Avvertiamo che l'accennata relazione dell'onorevole Luca Beltrami venne pubblicata dall'*Archivio storico Lombardo,* anno XXII, fasc. VII, 1895.

G. F.

CESARE FACCIO. **Di Antonio Labacco architetto vercellese del secolo XV e del suo Libro delle Antichità di Roma.** Vercelli, Gallardi e Ugo, 1894.

Alle poche notizie trasmesseci dal Vasari su questo valente artista del cinquecento, che ora è noto principalmente come autore di una serie di ricostruzioni di antichi edifizi pubblicata da lui in 31 tavole intagliate in rame col titolo sopr'indicato, le indagini del compianto Bertolotti aggiunsero qualche dato di più (v. *Artisti Subalpini a Roma,* pag. 46 a 51). Giovandosi delle une e degli altri l'autore del presente scritto ne ha tessuto un cenno biografico; il primo che, a quanto sappiamo, finora sia stato composto.

Nacque il Labacco, non come si credeva prima della scoperta di Bertolotti (loc. cit., pag. 48) a Roma, bensì a Vercelli: in parecchi atti notarili egli viene nominato « D. Antonius Labacchus Vercellensis » o « de Vercelli ». L'epoca della sua nascita si può determinare in modo approssimativo dal passo del privilegio di Giulio III accordatogli per la stampa del suo libro nel 1550, che lo dice abitante a Roma da quarantatrè anni, cioè arrivatovi verso il 1507. Ora, se non si vuol supporre esserlo stato portato proprio bambino, convien ritenere che egli debba essere nato almeno nel 1495 incirca. Da ciò ne verrebbe che egli dovette essere condotto a Roma per impararvi l'arte, in sui dodici anni, e là, allogato presso Ant. Sangallo il giovane, tenervi quella posizione fra alunno e famigliare, che autorizzava il Vasari (V, 467) a designarlo come di lui « creato ». Concorda pure con questa cronologia la notizia di una lettera scritta da Roma nel 1528 dal Labacco stesso a Baldassarre Peruzzi, in cui gli annunzia aver testè preso moglie, e parla di ciò come uomo già assennato, anzi maturo (Bottari, *Raccolta di lettere, ecc.,* t. II, pag. 377), e concorda parimenti il passo del Vasari (V, 458 e 459, n. 2) in cui narra essere stato nel 1526 condotto dal Sangallo a Parma e Piacenza, per dar esecuzione, insieme con P. Fr. da Viterbo e Michele Sanmicheli, alle fortificazioni di quelle città dietro i progetti del Sangallo stesso, ed è questo proprio il primo lavoro del Labacco di cui ci è giunta notizia. Di altri fanno fede i documenti rinvenuti dal Bertolotti, e sono i lavori pel conclave del 1550 affidati all'architetto Bartol. Baronino che per quelli in legname ebbe a socio il Labacco, il quale ne incassò scudi 1250 (anche il Vasari in un passo lo qualifica « maestro di legname », VII, 13); simili lavori pel conclave del 1559 eseguiti in compagnia

di Giac. Barozzi da Vignola, e due altri maestri muratori nell'ammonto di 150 ducati d'oro; e finalmente lavori eseguiti prima del 1567 nelle chiese di S. Giovanni in Fonte (Battistero lateranense) e S. Giovanni in Laterano per la somma di 500 scudi. Unico testimonio della sua valentia come architetto ci è rimasto il bel portone del palazzo Sciarra-Colonna attribuitogli da quasi tutte le vecchie guide di Roma (benchè alcuni lo credano opera del Vignola), e altro della sua destrezza come « maestro di legname » si conserva nel modello per S. Pietro, eseguito da lui dietro il progetto del suo maestro Antonio da Sangallo, e di cui c'intrattiene minutamente il Vasari (V, 467). Poche opere queste, trattandosi di una vita di oltre settant'anni, adoperata, a quanto pare, bene ed assiduamente, giudicando dall'agiatezza in cui il maestro, secondo che ne fanno fede i documenti, potè spendere gli ultimi decenni di essa. È vero, però, che a questa avrà portato un gran contributo il secondo suo matrimonio, in cui passò nel 1553 con Francesca De Tesio, romana, portandogli questa in dote tre case. Ma chi sa quante opere del maestro si nascondano fra i palazzi di Roma, di cui non conosciamo gli autori?

Del libro delle Antichità del Labacco tratta il Faccio nella seconda parte del suo meritevole scritto. Egli ne conosce due edizioni: la romana dell'anno 1559, impressa nella casa dell'autore stesso, e quella di Venezia nel 1576 stampata presso Girolamo Porro. Della prima edizione del 1552, impressa similmente in casa del Labacco, rarissima, e di cui un esemplare si conserva nella Biblioteca Vittorio Emanuele (v. *Archivio storico dell'Arte,* I, 143) il Faccio non ha cognizione. Però si sa che il primo privilegio pel suo libro fu concesso al Labacco da Paolo III nel 1547, essendo il secondo, di Giulio III, posteriore di tre anni al primo, ed emanato molto probabilmente già nel primo anno del suo regno, cioè nel 1550; e di due anni dopo data il privilegio della Repubblica di Venezia (3 aprile 1552; tutti questi privilegi sono stampati nelle prime tre carte del libro del Labacco). Ora, benchè l'autore stesso nella prefazione ci spieghi la premura di farsi accordare i privilegi molto tempo prima che la sua opera fosse condotta a compimento, e di farseli rinnovare ad ogni succedersi di un nuovo pontefice, troppo lungo sarebbe apparso il termine fra la data del primo privilegio (1547) e della edizione del libro (1559); senonchè ora, colla cognizione di una edizione già dell'anno 1552, quel termine verrebbe ridotto a soli cinque anni, e così si spiegherebbe benissimo la premura dell'autore di ottenere già da Paolo III un privilegio. — La edizione di Venezia del 1576, identica per formato e per numero di tavole a quella originale di Roma, è una contraffazione di quest'ultima e si distingue da essa per la qualità molto inferiore delle stampe.

Oltre a quest'opera del Labacco, nei cui particolari non c'è bisogno di entrare, giacchè l'interesse per essa oggi è molto scemato trattandosi quasi intieramente di ricostruzioni di antichi edifici per l'autore stesso, il Vasari ne ricorda ancora un'altra colle parole: « il quale modello (di S. Pietro, cioè, progettato da Ant. da Sangallo) con la pianta di tutto l'edifizio sono stati messi in istampa da Antonio d'Abaco » (V, 467. Ricorda il Vasari anche il libro delle Antichità a pag. 431, attribuendo erroneamente l'esecuzione delle stampe a un maestro perugino, mentre si sa che esse furono intagliate proprio dal figlio dell'autore Mario). Ma di questo lavoro del nostro artista sul S. Pietro nessun'altra notizia ci è pervenuta, e non ne fu fino oggi rinvenuto neppure un esemplare, sicchè bisogna credere che ci troviamo con questa indicazione dirimpetto a uno dei non pochi sbagli del biografo aretino.

C. de Fabriczy.

A. Geffroy. **La colonne d'Arcadius à Constantinople, d'après un dessin inédit.** Extrait des *Monuments et Mémoires publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (fondation Eugène Piot). Paris, Leroux, 1895, in-4, 32 pag., con una tavola.

L'erudito direttore della Scuola francese in Roma, di cui si piange la morte inaspettata, nella presente memoria pubblica e commenta dottamente un disegno da lui scoperto fra quelli conservati nel gabinetto delle stampe annesso alla Biblioteca Nazionale di Parigi, disegno che ci dà pel primo una raffigurazione tanto particolareggiata quanto fedele della « Colonna Coclide » eretta nel 403 da Arcadio, figlio di Teodosio il Grande, a Costantinopoli. Due erano le colonne di questo genere (a guisa di quelle di Trajano e Marco Aurelio a Roma, storiate di bassorilievi ricorrenti in linea spirale circa il fusto della colonna) nella capitale dell'Oriente, cioè all'infuori della nostra, quella alzata da Teodosio nel 386, di cui esistono pure a Parigi (nel Louvre e nella raccolta dell'Accademia delle belle arti) due disegni, ambedue copie, la prima fatta probabilmente da Battista Franco, la

seconda copiata da quest'ultima nel 1702 dal Taillet di un originale oggi perduto, attribuito dalla tradizione, che però il Müntz dimostrò essere falsa (v. *Arch. stor. dell'Arte,* t. I, pag. 372), a Gentile Bellini, che l'avrebbe eseguito quando, chiamatovi dal sultano Maomet II, si trattenne per un anno a Costantinopoli. Mentre la colonna Teodosiana, danneggiata da temporali e terremoti, crollò già sul principio del secolo XVI, quella di Arcadio si sostenne in essere fino all'anno incirca 1720, quando, minacciando rovina, fu demolita, non essendone rimasto altro avanzo fino al giorno d'oggi che il piedistallo.

Di questa colonna d'Arcadio, finora, non avevamo se non qualche poca informazione recante scarsa luce, e sopratutto non istruenteci sul soggetto dei bassorilievi di cui andava ornata. La più accurata descrizione ne diede Pietro Gilles, che verso il 1550, mandato dal re di Francia a Costantinopoli per raccoglier iscrizioni e medaglie, narrò in due libri il suo viaggio, ed in uno di essi descrisse anche la nostra colonna, senza però dirci, quanto riguarda le sue sculture, altro se non che sul suo fusto fossero rappresentati vari combattimenti. Nulla su quest'ultimi si potè neppure ricavare da una stampa pubblicata dal Sandy nel 1610 nella sua relazione di un viaggio in Oriente, essendo essa di troppo piccole misure. Pochi anni fa, un disegno dell'intagliatore Melchiorre Lorich, o Lorch, venne a gittar, finalmente, qualche luce di più sul loro soggetto, disegno apparso nell'asta pubblica della raccolta Michiels, di cui non si sa l'attuale possessore, che però fortunatamente allora fu pubblicato dal prof. Michaelis, che ne aveva riconosciuto il soggetto e l'importanza (v. *Arch. stor. dell'Arte,* t. VI, pag. 114, n. 1). Segnato dall'autore col suo monogramma, colla data 1559 e la leggenda: « *Antique zu Constan*[tinopel] *gemacht* », esso rappresenta, in dimensioni così grandi da poter distinguere chiaramente i soggetti, le due ultime spirali della colonna. Le scene raffiguratevi — prigionieri condotti innanzi all'imperatore sulla prima, e una lotta equestre sulla seconda faccia — coincidono in tutti i loro particolari essenziali colle rispettive rappresentanze del disegno pubblicato nella presente memoria, il quale inoltre ha il sommo vantaggio di darci in misura abbastanza grande (2.42 su 0.43 metri) l'effigie di tutta la colonna arcadiana, compreso il capitello ed il piedistallo. Comparando il nostro disegno colla designazione dello stato in cui la colonna si trovò a' diversi tempi, desunta dalle relazioni relative di vari viaggiatori, il Geffroy arriva a fissar come origine di esso l'ultimo terzo del sec. XVII, e da diverse circostanze dottamente e con grande acribia di discernimento da lui esposte egli inclina a supporre che l'autore ne possa essere stato uno dei due pittori e disegnatori, Rombaut e Carrey, che nel 1670 accompagnarono il signor de Nointel, ambasciadore francese a Costantinopoli, di cui si sa che aveva messo insieme, durante il suo soggiorno ivi, una numerosissima raccolta di disegni dei monumenti sculturali ed architettonici, come anche dei paesaggi di quelle parti.

Domandandosi il nostro autore se sia possibile, col mezzo degli elementi di cui ora disponiamo, di ricostituire e, in seguito, di commentare i bassorilievi che decoravano la colonna d'Arcadio, pur troppo deve confessare che le testimonianze scritte e figurate non sono nè abbastanza precise, nè sufficientemente concordanti, quanto riguarda i particolari, per supplire alle mutilazioni raffigurate esattamente nel nostro disegno; e anche là dove le riproduzioni che ci sono pervenute possono apparire compiute e abbastanza chiare nella forma, resta difficile di scoprirne il vero significato. In quanto alle scene scolpite sui quattro lati del piedistallo, il Geffroy stabilisce ch'esse presentavano due caratteristiche: la prima quella di una ispirazione cristiana (vi ricorre un monogramma di Cristo, che si ritrova spesso in Oriente per tutto il medio evo, cinto da una corona retta da due angeli), la seconda di un trionfo guerresco, con segno di vittoria e di sconfitta, forse con l'abboccamento dei due duci e con prigionieri condotti innanzi al vittore. Alcune delle raffigurazioni sul fusto potrebbero forse, secondo l'opinione dell'autore, riferirsi alla guerra contro i Grutunghi nel 386, in cui, accanto al suo padre, combattè anche il giovane Arcadio; altre alla spedizione contro l'usurpatore Eugenio nel 394; ma a nessuno di questi tentativi di spiegazione si offre un fondamento abbastanza solido, sicchè c'è da temere che, come per la colonna Teodosiana, finora non si è trovata una interpretazione soddisfacente, così anche si avrà da aspettare lungamente il commento definitivo delle sculture di quella d'Arcadio.

Concludendo, l'autore dice poche parole sul carattere e valore artistico di queste ultime, riconoscendo che siano ben composte, e di un movimento singolarmente libero, che raffigurino scene gravi e solenni, o vivaci, commosse e piene d'ardore. Vi si

fa anche scorgere qualche particolare sconosciuto all'arte romana: p. es., l'introduzione d'episodi così particolareggiati nella scultura destinata ai monumenti pubblici, il prevalere della leggenda ed in ispecie della leggenda religiosa, segno di decadenza imminente; ma in generale ci si trova conservata, anche dal punto di vista artistico, la tradizione antica. Forse il risveglio dato da qualche anno agli studi bizantini ci svelerà bentosto qualche testo di cronista o astiografo che ci recasse il commentario imprevisto delle sculture in discorso, o anche qualche scavo fortunato ci farà toccar colle mani alcuni avanzi di esse che ci aiuteranno a restituire il monumento perduto.

C. de Fabriczy.

MISCELLANEA

Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1894 nelle principali Riviste di storia dell'arte in Germania. [1] — Non meno numerose e ricche sono le contribuzioni che spettano al nostro argomento nell'ultimo (XVII) volume del *Repertorium für Kunstwissenschaft* che, dopo la morte prematura del compianto suo fondatore Umb. Janitschek, si continua a pubblicare sotto la direzione dei professori Hugo von Tschudi e Henry Thode. La prima memoria che sveglia la nostra attenzione è quella del professore Fr. Wickhoff, *Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna,* sulla stanza da pranzo del vescovo Neone, che governava la diocesi di Ravenna sul principio della seconda metà del secolo quinto. L'autore in essa si accinge a ricostituire la sua decorazione pittorica prendendo per guida in questo suo assunto la descrizione poetica che ne lasciò l'Agnelli nel suo Libro pontificale della chiesa ravennate. Sulle quattro pareti della sala in discorso, denominata « Quinque agubitas » (dall'aver essa fornito il posto per cinque convivi, come giustamente spiegò il Garrucci) si trovavano dipinte le seguenti scene della Storia Sacra: la creazione del mondo e la storia dell'apostolo San Pietro, con versi spiegativi riprodotti dall'Agnelli; la moltiplicazione dei pani e una raffigurazione del salmo 148 « Laudate Dominum de coelis ». Mentre non sono inusitate nell'arte dei primi secoli cristiani le tre prime rappresentanze, il Wickhoff, per dare un'idea della quarta, addita una composizione descritta nel recettuario pittorico della chiesa orientale, ben noto sotto la denominazione « Manuale di pittura del monte Atos » (edito dal Didron nel *Manuel d'iconographie,* Parigi 1845), e che ancora esiste dipinta nel pronao della chiesa d'Iviron su quel monte. In essa abbiamo, dunque, una nuova affermazione della tesi provata, rispetto ai maestri mosaicisti del portico di San Marco a Venezia, dal Tikkanen, che, cioè, le serie iconografiche tramandateci dall'arte bizantina medioevale rimontino ai modelli creati nel secolo quinto dall'arte antica cristiana. E così siamo costretti sempre più di credere che anche le altre raffigurazioni dell'arte bizantina, che ci appariscono nuove ed inusitate, in fondo non siano altro se non un avanzo o una scelta del gran numero di composizioni originarie dell'arte cristiana dei primi secoli, create nel secolo quarto e quinto nelle grandi città dell'Oriente, in Alessandria, Antiochia ed a Costantinopoli. Già originalmente poche di queste composizioni (quelle, cioè, soltanto che erano adatte per la semplice decorazione delle basiliche) si avranno trasmesse nell'Occidente, e così bene si spiega come il ciclo monumentale dell'arte occidentale limitato dal bel primo, nel corso dei tempi diventasse sempre più povero; mentre nelle regioni orientali, dov'egli era nato, sempre era in grado di attingere nuove forze dalla quantità delle composizioni dell'arte cristiana dei primi secoli quivi conservate. Non era dunque una maggior forza d'invenzione che rese più ricca l'arte bizantina in confronto a quella contemporanea nell'Occidente, ma soltanto la situazione geografica più favorevole che le aveva trasmessa e quasi ingiunta la fedele custodia delle antiche invenzioni in fatto dell'arte.

Il dott. A. G. Meyer in una sua Memoria intitolata: *Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento,* reca qualche supplemento ai

[1] Continuazione e fine, vedi *Archivio storico dell'Arte,* anno 1895, pag. 472.

suoi studi su Giov. Balduccio da Pisa e gli scultori Campionesi, pubblicati, due anni fa, in apposito libro (*Lombardische Denkmäler des XVI Jahrhunderts,* Stuttgart, P. Neff, 1893). Pel primo prende ad esaminare gli altorilievi di Balduccio a Pizzighettone, scoperti recentemente dal Santambrogio, e dei quali si parlò pure in questo Archivio (volume VII, 1894, pag. 383). Essi corroborano il giudizio che il Meyer si era formato dall'esame delle altre opere del maestro, essere, cioè, un compagno di scuola, ma di molto minor taglio di Andrea Pisano, avvicinarlo però il suo carattere artistico alla contemporanea scultura senese piuttosto che a qualcheduno dei maestri della scuola pisana. E confermano pure l'opinione emessa anteriormente dal nostro autore, che i così detti Campionesi, cioè i rappresentanti indigeni della scultura lombarda nel Trecento, non siano stati influenzati da Balducci , se non in modo superficiale e poco durevole, e che essi, all'incontro, rimasero indipendenti da lui fra i limiti della loro produzione artigiana, benchè essa si esercitasse sullo stesso campo, in quanto al materiale ed ai soggetti. — Rettifica poi il nostro autore alcune sue asserzioni intorno ai due portali laterali di Santa Maria Maggiore a Bergamo, restringendo la parte che Giovanni da Campione ebbe in essi, alle imposte ed alla statua di Sant'Alessandro sulla porta settentrionale, e al rivestimento dell'arco e l'attico che lo corona su quella verso meridie. E parla di alcune opere di Bonino da Campione, lo scultore del monumento di Cansignorino a Verona (1374), venute a sua conoscenza dopo ch'ebbe pubblicato il suo libro, come sarebbe il monumento sepolcrale di Folchino de' Schizzi († 1357), segnato del nome di Bonino, e collocato ora sulla facciata del Duomo di Cremona, il cui stile conferma le attribuzioni, date anteriormente al maestro, dei sarcofaghi di Stefano e di Uberto III Visconti in Sant'Eustorgio di Milano, del bassorilievo affisso alla parete sopra il monumento di Salv. Aliprandi in San Marco, e del monumento equestre di Bernabò Visconti nel Museo archeologico della Brera. Dubita finalmente se quel « M. Boninus de Milano », che segnò nel 1427 il suo nome sul ciborio di San Doimo (ora San Rainerio) nel Duomo di Spalato, possa essere la stessa persona che il maestro dei monumenti Schizzi e Cansignorino; anzi propende a vedervi uno scultore posteriore dello stesso nome e della medesima scuola, ma di minor ingegno, il quale, sotto la direzione di maestro Antonio de Pietro Paolo delle Massegne, architetto del Duomo di Sebenico, potrebbe aver partecipato anche all'esecuzione del suo portale principale, giacchè esso, specialmente nelle dodici statuette di santi collocate nelle nicchie della parete interiore dei suoi stipiti, in quanto ai tipi delle figure, al trattamento dei cappelli e delle vesti, come anche dell'ornamentazione, corrisponde affatto all'altare di San Doimo.

Il dott. H. Ullmann in una breve notizia preliminare rende conto della scoperta, fatta nel febbraio 1894, di un ciclo di affreschi raffiguranti scene del mito di Ercole, e gruppi di putti, che si trovano in una stanza del palazzo Venezia a Roma, e in cui egli riconobbe, almeno in quanto spetta al progetto e al disegno, se non all'esecuzione loro, la mano di Antonio Pollaiuolo. Avendo l'autore d'allora in poi pubblicato la sua scoperta in una opera apposita (*Die Thaten des Hercules im Palazzo di Venezia zu Rom,* Monaco, Bruckman, 1894), rimandiamo ad essa il benevolo lettore, per occuparci più particolareggiatamente col secondo contributo dell' Ullmann, contenuto nel presente volume del Repertorio sotto il titolo: « Raffaellino del Garbo ». — Il Milanesi nel Commentario alla vita di questo maestro (IV, 243) opinò che contemporaneamente con lui vi fossero esistiti, a Firenze, altri tre pittori dello stesso nome di Raffaello, e consentirono con lui, fino a un certo punto, il Morelli e Giulio Meyer, distribuendo le opere dei pittori in questione, benchè l'uno in modo diverso dall'altro, fra tre Raffaelli. Il Cavalcaselle e Crowe, invece, dichiararono giusta la relazione del Vasari, che li aveva riuniti tutti e tre insieme nella persona di Raffaello del Garbo, ma non avevano addotto ragioni sufficienti per convalidare la loro opinione, nè colla testimonianza dei documenti, nè con una critica comparativa dello stile delle diverse pitture attribuite ai maestri in discorso. Anche il « Cicerone » nelle ultime sue edizioni aveva riunita la trina persona in una sola di Raffaello del Garbo. Ora, lo Ullmann, nel presente suo studio, prende l'assunto di risolvere coi mezzi di una indagazione scientifica, severa e metodica, la questione se Raffaello de' Carli, de' Capponi e da Firenze sieno persone distinte da Raffaellino del Garbo, o da identificarsi con esso. Esaminando minutamente il quadro del Museo di Santa Maria Nuova segnato « Raphael de Caponibus », quelli della Galleria Corsini a Firenze e della raccolta Benson a Londra colla scritta « Raphael de Karolis », e quello in Santa Maria degli Angeli a

Siena segnato « Raphael de Florentia », viene a constatare di tutti l'identicità di stile. Spiegando poi i dati dei documenti pubblicati, ma non interpretati in modo sufficiente dal Milanesi, stabilisce che Raffaello di Bartolommeo di Giovanni, dopo la morte del padre, entrato in casa di un parente, da questi prese il nome di « Caroli o Carli »; ed essendo fra pochi anni mancato di vita anch'esso, fu accolto da Niccolò Capponi, e da lui portò il cognome « de Caponibus »; che finalmente fu anche chiamato « del Garbo » dal nome della via di Firenze, ove tenne bottega, ed egli stesso nel suo quadro dipinto per Siena si sottoscrisse « da Firenze », come era costume degli artisti fiorentini nelle loro opere mandate fuori della patria. — Ricomposte così in uno le separate membra del nostro Raffaello, l'autore ne studia le opere disperse nelle diverse Gallerie e raccolte spesso sotto differenti nomi (a Napoli due suoi quadri sono attribuiti a Fra Fil. Lippi ed allo Spagna; a Monaco, a Filippino Lippi; nel Museo Poldi al Pinturicchio). E concludendo, dà un elenco dei principali disegni del maestro, di cui molti portano il nome di altri pittori, e rintraccia in un disegno a Dresda, attribuito a Filippino Lippi, uno schizzo pel Sant'Andrea nel quadro di Raffaello del Garbo a Berlino (n. 98), e in un altro, nel Museo britannico, lo studio pel Salvatore della Resurrezione nell'Accademia delle belle arti a Firenze.

L'architetto Fr. Jac. Schmitt in un articolo sul « Campanile di Giotto » (*Giotto's Glockenthurm in Florenz*) combatte l'opinione espressa nel « Cicerone » del Burckhardt, che cioè l'incoronamento di esso con un'alta piramide, come si vuole per vecchia tradizione, non avrebbe avuto nessun senso sopra la cornice finale, come esiste ora. Questa opinione, del resto, nelle ultime due edizioni del detto libro non viene più sostenuta, anzi ci viene concesso che, benchè la sua forma attuale senza la piramide intenzionata sia perfetta, non resta esclusa la possibilità di un coronamento bello in detta maniera. Per un tale il nostro autore adduce l'esempio del campanile della Badia di Firenze, anch'esso costrutto nel Trecento; di quello di Santa Maria Novella, che rimonta indietro al 1300; di quello di Santa Croce, rinnovato sì modernamente, ma seguendo la forma sua originaria; di quello del Duomo di Siena, e di quelli di San Petronio, secondo il modello del 1514. Ma più di questi esempi milita per l'incoronamento a piramide quell'antico disegno in pergamena sconosciuto, a quanto pare, allo Schmitt, che si conserva nell'opera del Duomo a Siena, ed in cui l'acume del Nardini-Despotti-Mospigliotti riconobbe il progetto originale di mano del Giotto pel campanile di Firenze. Anche in questo disegno il campanile si vede proprio terminato a piramide. (Vedi lo studio del Nardini, intitolato: *Il campanile di Santa Maria del Fiore,* Firenze, 1886).

Il dott. E. Steinmann, indagando in una sua Memoria dal titolo *Der Jeremias des Michelangelo* il significato che il creatore degli affreschi della Sistina ha voluto mettere in ognuna delle figure dei profeti rappresentatevi, sarebbe di parere che nel Geremia il maestro avesse personificato sè stesso. Mentre tutti gli altri profeti sono figure ideali, qui ci troviamo innanzi ad un individuo reale, che si manifesta come tale non solo pel suo significato intrinseco, ma anche per la sua apparenza estrinseca. Giacchè, mentre tutti gli altri sono vestiti di abbigliamenti più o meno fantastici, ed hanno i piedi nudi, il Geremia solo è raffigurato in un abito che almeno, a un certo grado, si adatta all'uso pratico della vita quotidiana, ed ha i piedi coperti di scarpe. Con questo l'autore non pretende d'avere il maestro riprodotto la sua figura tratto per tratto; anzi egli si è conformato alla meglio alla serie dei profeti, e nullameno ha lasciato all'occhio abbastanza segni caratteristici per rintracciarvi il carattere personale della rappresentanza. Domandandosi l'autore poi, come e quando Michelangelo si abbia dipinto, risponde esser egli raffigurato come un creatore che si riposa di un lavoro sopr'umano. Così si spiega la estrema languidezza del suo corpo, e la melanconia pensierosa delle sue fattezze, essendo egli sul punto di ritornar dall'opera compiuta in un mondo affatto estraneo alle sue aspirazioni, ai suoi sentimenti. E che il ritratto sia l'ultimo lavoro del maestro nella Sistina, l'autore inferisce da una iscrizione — l'unica che si trovi negli affreschi della volta — che mutilata per parte si legge su un cartellino in forma di fettuccia a sinistra del Geremia, e che dice: ALEF: ω AVY, il che lo Steinmann spiega; « Alpha e Omega Auxilium », a cui si deve aggiungere forse anche « Dominus » sulla metà inferiore ora distrutta del cartellino. Michelangelo non segna col suo nome l'opera grandiosa appena terminata, ma ne vindica la gloria a Dio, col cui aiuto fu principiata e compiuta. E le melodie del suo inno di ringraziamento vengono accompagnate da un angioletto che si trova rappresentato in forma di bas-

sorilievo, suonando la mandolina e guardando il profeta, su una tavola appoggiata accanto al cartellino contro il muro. In quanto alle due figure femminili dietro il Geremia l'autore congettura che forse in esse all'immortale maestro si affacciavano già le personificazioni della vita attiva e contemplativa, ch'egli più tardi ispirandosi ad un passo del *Purgatorio di Dante* (XXVII, 97) eseguì pel monumento di Giulio II. Infatti, in ambedue le opere non si può negare una certa affinità. E benchè questa possa esser accidentale, c'è però da osservare che non è se non il Geremia che si trova accompagnato di queste enimmatiche personificazioni femminili, mentre gli altri profeti sono circondati da putti inservienti loro o colmanti certi spazi vuoti del fondo di dietro. Comunque sia, una cosa resta certa: che, cioè, la figura del Geremia prese possesso della fantasia di Michelangelo, e che nelle ulteriori sue creazioni — nel Mosè, nelle statue della cappella medicea — c'è quasi una risurrezione delle idee, dei sentimenti, del concetto, di cui egli si era penetrato nel darle vita.

Nell'ultimo dei contributi del presente volume E. Jacobsen comunica le sue note prese nello studiar la raccolta di quadri del museo Correr a Venezia (*Die Bildergallerie u. Museo Correr*), assunto tanto più meritevole, quanto meno attenzione si è prestata finora alle interessanti opere ivi riunite. Fa seguito il lavoro del nostro autore al suo studio intorno le placchette del medesimo museo, pubblicato nel volume precedente del Repertorio. In generale egli accetta le attribuzioni date dal Morelli ai più cospicui quadri della raccolta in discorso che, dopo il Lazari nel suo catalogo del 1859, fu il primo a rivolger l'attenzione degli studiosi a essa. Dove differisce essenzialmente è nell'attribuzione del celebre servizio di piatti di maiolica. Secondo l'opinione del Morelli essi sarebbero dipinti dietro disegni di Timoteo Viti, probabilmente da questo maestro stesso nella sua gioventù. Il Jacobsen invece, seguendo il Molinier, li dà a Niccolò da Urbino, mettendo la loro origine negli anni incirca 1515-1520, e supponendo che questi vi abbia riprodotta una serie di stampe ora non più conosciute. La data 1482 che si trova su una delle composizioni vi sarebbe stata ripetuta dalla rispettiva stampa. Ed infatti questa supposizione viene ad avverarsi, giacchè O. von Falke, non ha guari, riuscì a rintracciare per tre dei piatti del museo Correr gli originali in altrettante incisioni dell'Ovidio edito a Venezia nel 1497, e per un quarto nell'incisione in legno nel foglio di titolo di « Giuliana e Ottinello »; sicchè con quella scoperta l'ipotesi del Morelli ora è definitivamente rifiutata.

***

Nulla che abbia riferenza all'arte italiana contiene l'annata 1894 delle *Graphischen Künste* (le arti grafiche) edite dalla Società per le arti riproduttive di Vienna.

Troviamo, invece, parecchi studi su cospicui monumenti architettonici dell'Italia nelle ultime annate della *Zeitschrift für Bauwesen* (Rivista edilizia) che da quasi un mezzo secolo si pubblica a Berlino. Nell'annata del 1893 l'architetto Federico Seitz stampò un lavoro particolareggiato, corredandolo con accuratissimi rilievi architettonici, sul Tempio Malatestiano a Rimini (*San Francesco in Rimini;* il suo saggio si vende anche separatamente in estratto), lavoro che in ogni relazione, sia quanto spetta alle riproduzioni grafiche, sia alla descrizione, alla storia ed all'apprezzazione del monumento in discorso, corrisponde all'importanza di quest'ultimo. Nel testo meritano attenzione anzitutto i ragguagli di cui andiamo debitori all'occhio perspicace e di discernimento fino dell'autore-architetto, i quali però nel presente rapidissimo riassunto non si possono enumerare uno ad uno. In quanto riguarda la storia della fabbrica, l'autore, giovandosi dei documenti già conosciuti (che egli, del resto, ripubblica, dopo averli accuratamente riscontrati di nuovo con gli originali), giunge a parecchie conclusioni che erano fuggite ai suoi precursori, o state interpretate erroneamente da essi, anzitutto dall'Yriaste nel suo ben noto libro altrettanto prolisso quanto superficiale; conclusioni che modificano in alcuni punti le date, finora accettate, sull'andamento dei lavori. Così, p. es., la consecrazione nell'anno giubilare 1450, accennata dall'iscrizione sulla facciata, non può riferirsi se non ad alcune delle cappelle dell'interno (anzitutto a quella di S. Sigismondo): in una lettera del 7 aprile 1449 (Gaye, I, 159) Sigismondo Malatesta ordina ch'esse siano dipinte a fresco. Dopo il 1450 soltanto, anzi per la facciata non prima del 1454, L. B. Alberti fornì un modello per l'esecuzione dell'insieme, e disegni per alcuni particolari. Nel dicembre 1454 la facciata si trova murata fino all'altezza dello zoccolo, il rivestimento delle pareti laterali della chiesa, invece, sta in piena esecuzione. Non ad esso — come si supponeva finora — bensì alla facciata principale — come viene provato con acuto discernimento dallo Seitz —

si riferiscono i ragguagli nelle lettere di Matteo da Pasti e del Nuti. Molto probabilmente Sigismondo desiderava di collocare i monumenti sepolcrali di sè stesso e dell'Isotta, forse anche quello de' suoi antenati, in nicchie apposite, praticate a destra e sinistra della porta principale della facciata, e su queste nicchie appunto si volge la discussione nelle lettere indicate. Ad esse in seguito furono sostituite le attuali arcate finte, dopo che Sigismondo si era risoluto di collocare i monumenti anzi ricordati nelle cappelle interne. Ma che essi originariamente si dovevano mettere nelle nicchie accanto alla porta si desume chiaramente anche dalla raffigurazione della facciata sulla nota medaglia del Pasti, ch'egli, secondo quanto scrive nella suddetta lettera, stava eseguendo appunto allo stesso tempo.

L'annata del 1894 contiene una memoria, corredata di numerosi schizzi e rilievi architettonici, degli architetti H. E. von Berlepsch e Fr. Weysser su i monumenti di Ragusa e dei dintorni (*Bauten in und um Ragusa*). Dopo aver accennato alle fonti letterarie di cui si sono giovati pel loro lavoro, ed aver brevemente riassunto la storia della città, il cui svolgimento spiega molte manifestazioni nel suo sviluppo artistico, gli autori nella prima parte del loro lavoro danno la descrizione dei monumenti sacri ragusani. Di quelli appartenenti all'epoca in cui la repubblica gravitava verso l'Oriente, ed era in una certa dipendenza da Costantinopoli, epoca che ebbe termine con la sua soggezione al protettorato veneto, nel 1175 incirca, il terremoto formidabile dell'anno 1667 non lasciò superstiti se non pochissimi ed irrilevanti avanzi. Poco importante è, parimenti, quanto resta dei monumenti dell'epoca romanza e gotica. Meritano essere ricordati il chiostro del convento dei domenicani (1348), la porta principale della chiesa dei francescani (1317), che mostra certe analogie coi portali di parecchie chiese di Pesaro (S. Agostino, S. Domenico, S. Francesco), e tradisce già in germe lo sviluppo a cui questo tipo attinse più tardi nella porta della Carta a Venezia ed in quella di S. Francesco in Ancona, opera di Giorgio da Sebenico; e finalmente l'importante chiostro dello stesso convento francescano, di stile prettamente romano, benchè appartenga alla metà del secolo XIV, un esempio rimarchevole dell'esser rimaste nella Dalmazia in uso, fino ai tempi tardi, forme che altrove da lungo erano antiquate. La chiesa di S. Biagio eretta fra il 1349 e 1352, nella cui decorazione interna più tardi intervenne Giovanni da Siena, restò distrutta nel 1706 da un incendio. Dall'anno 1457 data la costruzione della chiesa Alle Dancè, che serba ancora una graziosa porta di stile gotico, e dal 1520 al 1536 ebbe origine quella di S. Salvatore, la cui facciata arieggia quella del duomo di Sebenico e probabilmente è un lavoro del medesimo Giacomo da Mestre, che negli anni 1518 al 1525 si trova pure impiegato alla fabbrica di quest'ultimo. Del resto, anche in S. Salvatore vediamo adoperati in forma graziosa ambedue gli stili, il gotico e quello del rinascimento. Anche i secoli XVII e XVIII si trovano rappresentati a Ragusa con due cospicui monumenti sacri: al primo appartiene il Duomo, edificato dopo il grande terremoto negli anni 1671 al 1715 dall'architetto Andreatti, secondo il progetto dell'urbinate Andrea Ruffalio; al secondo la chiesa dei gesuiti (ora lazzaretto militare), fabbricata nel 1699-1725 in stile schiettamente borrominesco, con grandi sa scalinata dinnanzi la sua facciata, dall'architetto romano Padalacqua. La seconda parte della memoria in discorso tratta dei monumenti profani di Ragusa. Sul più cospicuo di essi, il palazzo Rettorale, gli autori sono di avviso alquanto differente di quello svolto in un articolo dell'*Archivio* dal prof. Schmarsow (anno VI, pag. 203 e seg.). Essi si schierano dalla parte dello Jackson (*Dalmatia, the Quarnero and Istria,* Oxford, 1887), e non ammettono, dopo l'incendio del 1462, la riedificazione dai fondamenti del palazzo, bensì soltanto una ricostruzione parziale, che nell'essenziale doveva strettamente seguire il concetto originario e non discostarsene so non nei particolari formali, ricostruzione a cui apparterrebbe specialmente in gran parte il portico del pianterreno, mentre la distribuzione o le forme adoperate nel piano di sopra, sebbene appartenenti alla ricostruzione dopo il 1462, non ripeterebbero se non quanto vi era già esistito prima. Discorrono gli autori poi della cosidetta Sponza, cioè Dogana, edifizio che appartiene a più secoli (il cortile e pianterreno al XIV, il piano nobile al XV, il secondo al XVI) e si distingue, più che pel concetto architettonico, per l'insieme pittoresco; di parecchi palazzi (palazzo Ismaelli, palazzo Bizzarro), avanzi dei tesori d'architettura, di cui la ricca città si vantava fino verso la fine del Cinquecento; delle non poche fontane monumentali, e del pilastro con la statua di Orlando collocatavi sopra, per allargarsi infine nella descrizione e rappresentazione figurativa di alcune delle più cospicue ville, che ora in stato più o meno rovinoso si vedono disseminate sulle ridenti colline dei dintorni della città, segno

dell'agiatezza e del benessere degli abitanti in quei tempi remoti. Ma sarebbe un assunto che ci condurrebbe troppo lontano, quello di voler seguire gli autori nelle loro gite, assunto che però raccomandiamo specialmente agli architetti, giacchè dal relativo studio caveranno un'infinità di bei motivi da adoperarsi con vantaggio anche oggidì in simili stabilimenti.

L'annata del 1895, finalmente, ci reca una memoria corredata di piante e rilievi, della Magliana, la villa prediletta di Leone X, situata sull'antica via Portuense, a cinque miglia da Roma (*Das päpstliche Jagdschloss La Magliana bei Rom*). Il merito principale dell'autore di essa, il compianto architetto F. O. Schulze, consiste appunto nei rilievi architettonici ch'egli ne fornisce, a quanto sappiamo, per la prima volta. Il testo riassume la storia delle vicende edilizie del fabbricato, ma non aggiunge quasi nulla di nuovo a quanto su esse venne già chiarito dal conte D. Gnoli nel suo bel saggio: *Le cacce di Leone X* (estratto della *Nuova Antologia,* 1893, fasc. del 1° e 15 febbraio, a pag. 17 e seg.); anzi alcune asserzioni del nostro autore non reggono dopo quanto fu svolto dal Gnoli. Così, p. es., la supposizione che fosse stato Leone X che ordinò a Raffaello e suoi discepoli le pitture della cappella, fra gli anni 1513 e 1520, fu rifiutata dal detto autore, avendo egli dimostrato essere state molto probabilmente eseguite già nel 1510 e 1511, e ad ogni modo prima del 1516 (loc. cit., pag. 22, nota 2). I lavori intrapresi sotto Leone X si riferiscono piuttosto a quel grande fabbricato fuori del recinto della Magliana, che doveva essere destinato a stalla, e che rimasto incompiuto per la morte del Papa, fino al giorno d'oggi serve di stalla e fienile della tenuta. Ad esso spettano i pagamenti registrati nei libri delle *spese private,* mentre i lavori nella cui misurazione e verificazione, pochi mesi dopo la morte di Giulio II, ai 19 di agosto 1513, intervenne il Bramante (V. l'articolo del Müntz nella *Gazette des beaux arts,* 1879, pag. 366) dovevano essere quelli eseguiti ancora sotto questo Papa. Merita, infine, la nostra gratitudine lo Schulze per aver pubblicato in corredo del suo saggio le due piante della Magliana, pianterreno e piano superiore, che si trovano nel possesso di H. von Geymüller. Eseguite da Giuliano da Sangallo, o — come suppone il Gnoli — copiate dietro i suoi disegni da mano posteriore, esse rappresentano il progetto dell'ingrandimento della villa, ideato da Giulio II. Distratto dalle più importanti sue imprese al S. Pietro e al Vaticano, il Papa rinunziò a metterle in effetto, ed il suo favorito Alidosi vi sostituì poi quanto si vede ancora oggidì, ma non corrisponde alla grandiosità del progetto originario.

***

Chiudiamo la nostra ormai troppo lunga rivista col ricordare due contribuzioni del vol. XV (1894) del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses* (Annuario delle raccolte imperiali austriache). Il dott. Th. Frimmel nell'articolo intitolato: *Unveröffentlicthe Gemälde aus der Ambraser Sammlung* (quadri non ancora pubblicati della raccolta Ambras) descrive e riproduce in eliotipia due opere di origine italiana: il ritratto dell'imperatore Massimiliano I di Ambrogio de Predis, che pel primo fu rimesso in onore dal Morelli, e quello della seconda sua moglie Bianca Maria Sforza, che il nostro autore fu il primo a riconoscere decisamente per tale. Creduto una volta opera di Alberto Dürer, attributo poi al Boltraffio, il Frimmel lo determina come copia di un pittore tirolese dietro un originale della scuola milanese. Questo — secondo l'opinione del Frimmel — potrebbe essere il ritratto di Bianca Maria posseduto dal dott. Lippmann a Berlino, e che senza alcun dubbio è un'opera genuina del De Predis (v. *Annuario dei musei prussiani,* vol. X, pag. 72), se al copista si volesse concedere una grande libertà nella riproduzione del suo modello. Un contributo pregevole ed interessante, in quanto ai risultati iconografici, reca il dott. Julius von Schlosser nella memoria dal titolo *Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters* (selle d'avorio della fine del Medio Evo). Ella ha attinenza anche all'arte italiana, inquantochè parecchi dei prodotti in questione sono di origine italiana ed appartengono al Quattrocento (selle nel museo Estense a Modena, nel museo nazionale di Firenze, in quello di Budapest e nell'armeria di Berlino), mentre, del resto, la più grande parte di esse spettano all'arte tedesca. Prendendo le mosse dalla descrizione e apprezzazione della sella del re Venceslao I, conservata nell'armeria imperiale di Vienna, il nostro autore, nella seconda parte del suo lavoro, reca l'elenco e la descrizione delle altre opere di simil genere, in numero di venti, che siano venute alla sua conoscenza. Nella terza parte della sua memoria egli poi si approfonda nell'iconografia delle rappresentazioni singolari e molto interessanti, che si trovano su queste opere, e che traevano i loro soggetti dalla leggenda cristiana, dalla poesia

romantica, dalla vita nelle corti d'amore medioevali, spiegandone con gran competenza nella materia in discorso le allegorie di significato erotico. Nell'ultima parte, infine, raccoglie brevemente quanto si può affermare sullo stile delle opere in questione. Nella seconda parte del volume, consacrata a regesti dei documenti degli archivi imperiali troviamo, fra altri, riprodotto particolareggiatamente quell'elenco degli oggetti d'arte vendibili nel possesso del card. Sfrondati, della contessa di S. Fiora, di Lelio Cinquini, e di un certo Ant. Gallez, che il vicecancelliere Rod. Coraduz il 7 marzo 1595 mandò all'Imperatore Rodolfo II, e parecchie altre comunicazioni dello stesso del 22 luglio, 4 e 14 ottobre 1595, riguardo a compere di tesori artistici. Le notizie in discorso furono, in estratto, già pubblicate dallo Chmel nei *Oesterr. Blätter für Litteratur und Kunst,* 1847 (conf. *Zeitschrift für bildende Kunst,* t. V, pag. 47 e seg.); ora, però, in questo luogo sono accessibili in forma autentica e nel completo loro contenuto agli studiosi.

C. de Fabriczy.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

LA SCULTURA ORNAMENTALE ROMANA
NEI BASSI TEMPI

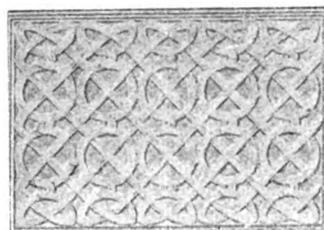
(Continuazione e fine, vedi fascicoli I-II, pag. 33).

Secolo VIII.



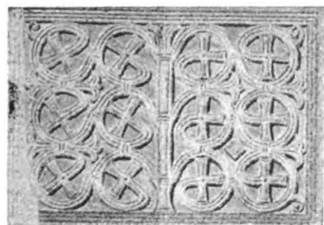
UELL'ULTIMO avanzo di grazia e leggiadria, che ancor appariva nei lavori del VII secolo, scomparisce affatto; rozzi ormai sono gli ornati, goffi e scorretti. Le belle tradizioni dell'arte classica, il sapiente tecnicismo degli artefici, la scienza delle grandi costruzioni, chi ricorda più nulla? L'antica civiltà è tramontata, è tutto un mondo da rifarsi incominciando dai primi rudimenti dell'arte: l'epigrafia stessa, coi suoi caratteri difformi, dimostra la barbarie del secolo VIII. La tecnica primitiva degli scultori rifugge dalle difficoltà di esecuzione: non più tondeggiare di piani con alti e bassi rilievi, non più sottosquadri, non più sviolinature, trafori, frastagli, ecc., ma ornati piatti, tutti su d'un medesimo piano, coi bordi a soprasquadro e marcati con solchi paralleli.

Motivi ornamentali semplicissimi, intrecci geometrici mistilinei, a guisa di fitto reticolato, ricoprono la superficie dei plutei; sono circoli annodati attraversati da liste diagonali (combinazione meno elegante di due motivi precedentemente usati), si vedono sovente plutei stellati, cioè ornati di due stelle formate ciascuna da due quadrati intrecciati, ed apparisce un rozzo nascimento in forma d'albero, con rami girati in tondo e simmetricamente disposti di fianco ad uno stelo centrale, che terminano con croci o con foglie acuminate raggruppantesi al centro d'ogni girata. I pilastrini si adornano con questo stesso motivo ridotto a barbaro viticcio nascente, oppure con catene di circoli e rombi, con nodi d'amore, ecc.



Pluteo a reticolato
in S. Maria in Trastevere (s. VIII)

Molti esempi si trovano in Roma di questo periodo, fra i quali anche una mostra di porta in via Leonina, ma mi limito al più caratteristico e completo, e di cui può presumersi la data. Sono otto plutei esistenti nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, appartenenti probabilmente ai lavori ivi fatti eseguire da Giovanni VII. Un pilastrino si può vedere murato nel fianco dell'edicola che sormonta la porta settentrionale di detto edificio, ornato con viticcio a croci.



Pluteo ad alberello
in S. Maria in Trastevere (s. VIII)

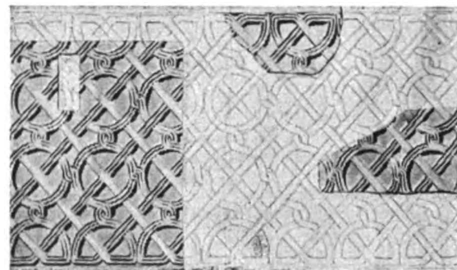
Al tempo di Giovanni VII deve anche appartenere quel rozzis-

simo paliotto d'altare con due pavoni che si dissetano ad un vaso (murato nella parete di fronte del portico) di assai barbaro disegno e più barbara esecuzione. Il Cattaneo senza alcuna base di fondamento lo giudica del tempo di Adriano I; ma il paliotto recentemente scoperto in Santa Maria in Cosmedin, paragonato con questo, mostra un'arte assai più composta e migliorata.



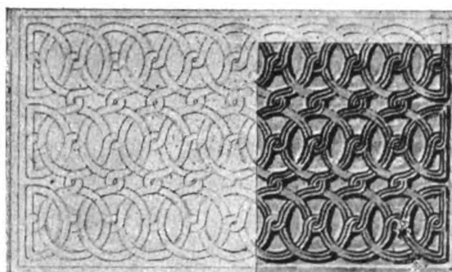
Paliotto d'altare in S. Maria in Trastevere principio del sec. VIII

Altri molti frammenti di rozzo e povero disegno furono da me scoperti in San Cosimato, adoperati come materiale da costruzione nei pilastri angolari del chiostro costruito poco dopo il mille, altri ne esistono sparsi per il Foro Romano dei quali riesce difficile stabilire la provenienza, essendo codesto luogo insigne circondato da una fitta corona di chiese, molte delle quali anteriori all' VIII secolo.



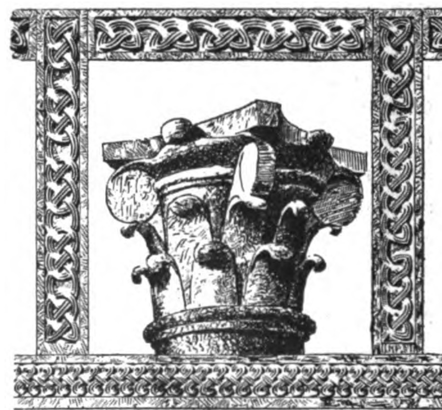
Pluteo del sec. VIII in S. Cosimato

Del tempo di Paolo I potrebbero ritenersi alcuni frammenti architettonici nel Ministero dei lavori pubblici (già monastero di San Silvestro in Capite) ed altri ai Santi Quattro Coronati ed a Santa Maria Liberatrice, che già accusano una seconda maniera, nella quale noi troviamo i medesimi scomparti geometrici, arricchiti però da un'abbondante fioritura di gigli, rose, foglie, grappoli, nodi, croci ed altre fantasie che non lasciano riposare l'occhio. Esempi caratteristici ce ne porgono gli avanzi dell' Iconostasis e dell'altare di Santa Maria in Cosmedin del tempo di Adriano I e del recinto di Santa Maria in Foro, alla basilica Giulia.



Pluteo dell' VIII secolo in S. Cosimato

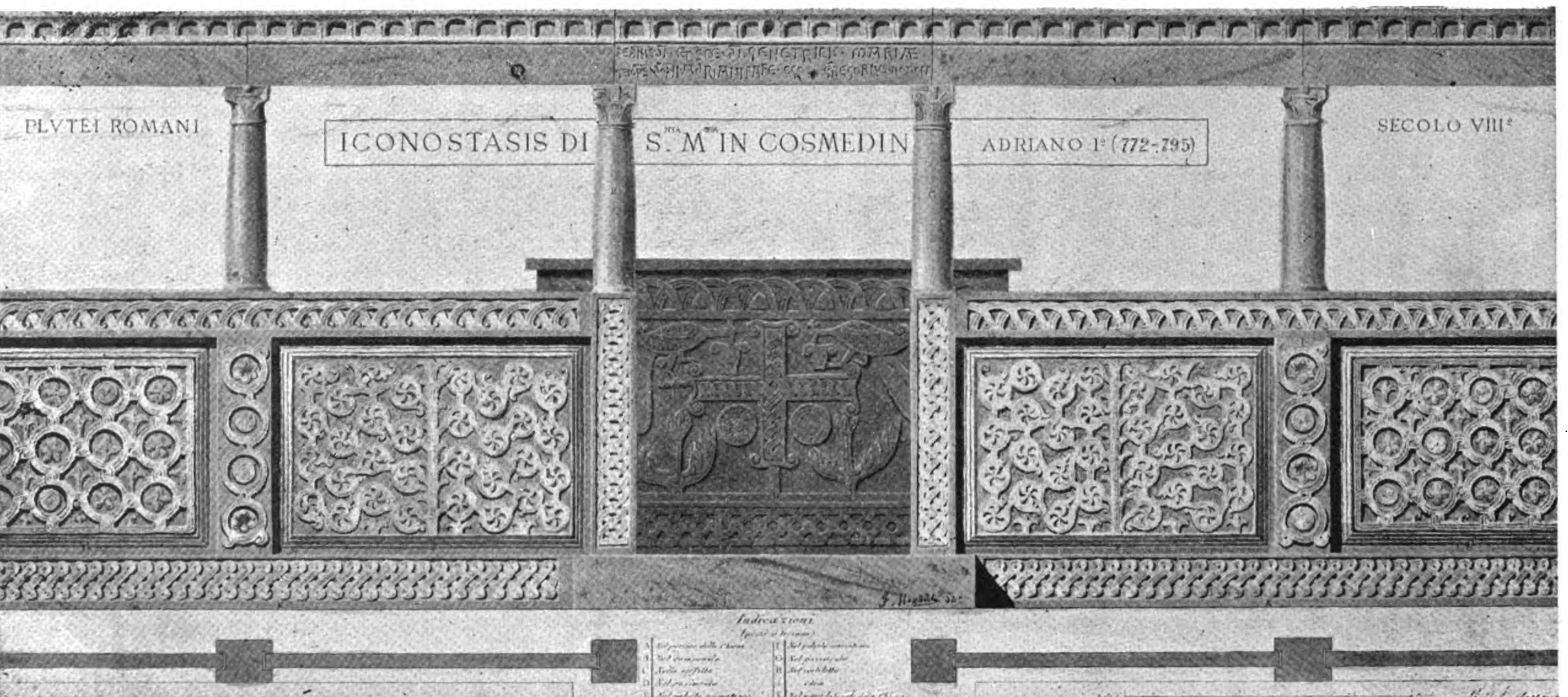
Gli eleganti soffitti a cassettoncini stupendamente intagliati, tolti alle edicole pagane e messi a far bella mostra nelle chiusure presbiteriali di Sant'Agnese fuori le mura, di San Giorgio in Velabro ed in tanti altri edifizi, dovevano attirare gli sguardi di un popolo che ha così profondo il sentimento artistico; ed infatti sono pur belli ed eleganti questi soffittini su cui l'agile scalpello di provetto artista seppe ricavare graziosi scomparti a cassettoni quadri, od esagoni, od ottagoni, con le modanature stupendamente intagliate e bucate a mo' di trine, dal mezzo dei quali sbocciano fiori a quattro, a cinque, a sei, ad otto pètali arditamente sporgenti dal piano del cassettoncino!



Fregi a nodi e capitello del tempo di Adriano I (sec. VIII) (S. Maria in Cosmedin)

Il fàscino della bellezza antica che irradiava da quelle sculture, fece sorgere negli artisti di quei tempi il desiderio di imitarle; ma l'inesperienza dell'artefice, le pastoie dell'arte appresa, la poca conoscenza del disegno, e sopratutto l'ambiente artistico dei bassi tempi, così diverso da quello dell'epoca imperiale, furono cause che trattennero per lungo tempo gl'imitatori dal raggiungere la mèta agognata.

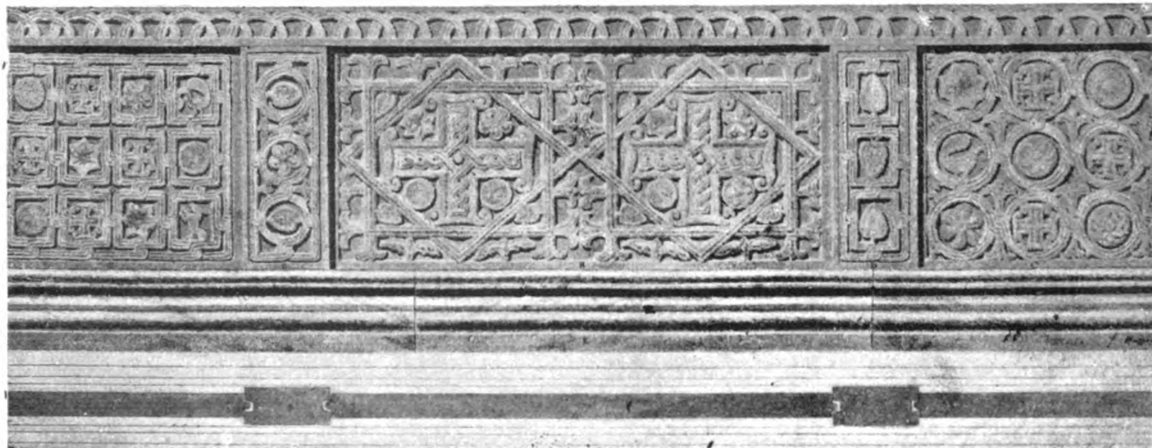
L'artista della fine del secolo ottavo intuisce già il sentimento dell'arte antica, ma non sa esprimerlo; egli si aggira sempre nei soliti intrecci, smarrito nel laberinto delle complicate loro combinazioni, alle quali egli cerca di dare l'aspetto di cassettoncini, or quadri, or tondi, con rosoncini goffamente eseguiti in cui si scorge lo sforzo dell'imperito scalpello che tenta di riprodurre



Recinto presbiteriale ed altare dell' VIII secolo, ricomposto dagli avanzi tornati in luce in Santa Maria in Cosmedin

l'ornamentazione classica; e, messi a confronto coi mentovati soffittini, la imitazione appare evidente, quantunque i mezzi di esecuzione siano tanto diversi.

Ma oramai l'impulso è dato: il genio latino ha ritrovato la sua via, e corre spedito



Ricostruzione del recinto corale di Santa Maria in Foro, dai frammenti esistenti nella Basilica Giulia (sec. VIII)

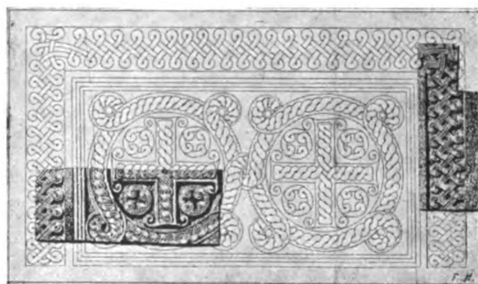
alla sua mèta; nelle rozze opere ornamentali della fine dell'VIII secolo, spira già il soffio d'una vita nuova e, quantunque scorrette nel disegno, vedi in esse una fantasia che invano cercheresti nei lavori che li hanno preceduti. Il pontefice Adriano I, con animo veramente romano, restaurò o ricostruì un numero straordinario di edifizi; si può asserire che non vi fosse edifizio in Roma a cui non ponesse mano. Grande vantaggio ne ebbero le arti, ed il nuovo stile potè così propagarsi con rapidità. Ma qual lunga serie di secoli occorse ancora, prima di poter raggiungere la perfezione dell'arte antica!



Archetto di Leone III (Museo Cristiano Lateranense)

I lavori eseguiti sotto Leone III sono assai numerosi come si apprende dal libro pontificale, ed avanzi se ne rinvengono in molti edifizi, fra questi il più interessante è l'archetto del museo cristiano lateranense rinvenuto a Porto con incisavi l'iscrizione dedicatoria, perciò documento sicuro dell'epoca, che può servire di termine di confronto.

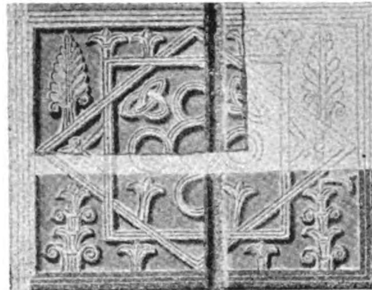
Della stessa provenienza è pure una margella di pozzo, ornata in giro con rozzi animali, collocata da poco tempo nel museo nazionale romano. Frammenti si rinvengono pure nella basilica di Santo Stefano sulla via Latina, in San Giorgio in Velabro, in San Giovanni e Paolo, nella badia delle Tre Fontane, ecc. Assai meno scorretti dei precedenti essi però non raggiungono la perfezione dei lavori che andremo or ora ad esaminare; e se, per l'epoca già inoltrata nel successivo secolo, con i lavori del IX dovrebbero cronologicamente essere classificati, tenendo conto della rozzezza del lavoro, parmi che con quelli dell'VIII debbano ancora esser compresi. Dei migliori, e perciò forse degli ultimi anni del pontificato di Leone III, sono gli avanzi dell'altare e della chiusura presbiteriale da me scoperti in Santa Sabina: era questa formata da sei colonne sorreggenti un fregio; chiudevano lo spazio fra l'una e l'altra, grandi plutei ornati da stelle, lontana reminiscenza del recinto della confessione di San Pietro.



Avanzi di un paliotto esistenti in S. Giorgio in Velabro

Ma troppo mi dilungherei a voler di tutto parlare anche di volo, ed oltrepasserei i limiti imposti a questa breve memoria.

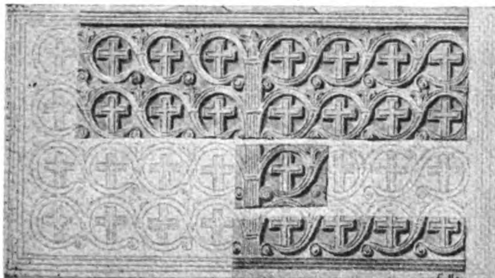
Non posso tuttavia non far cenno dei nuovi elementi decorativi che appariscono e caratterizzano i lavori di quest'epoca: il nastro degli intrecci vedesi rigirato su sè stesso a mo' di cappiola, riempiendo i vani senza ricorrere al solito ripiego dei gigli e rosoncini; la composizione diviene così più larga e grandiosa, meno trita e confusa, le croci dei paliotti si rinchiùdono entro ampie arcatine binate, o si contornano con grandi giri di nastri, motivi ornamentali che nel successivo secolo IX ebbero larga applicazione, e vennero acquistando sempre più grazia e leggiadria.


Pluteo della fine del sec. VIII scoperto in Santa Sabina, appartenente al recinto presbiteriale di Leone III

Quantunque paragonati agli altri lavori dell' VIII secolo, assai migliorata vi si vegga l'arte, pur tuttavia essi ancor rozzi si mostrano e ruvidi nello scalpello, ancora imperfetti nel disegno, tozzi e pesanti nelle forme; e se in essi scorgesi il primo inizio della bella ornamentazione del secolo IX, bisogna pur confessare che non ne raggiunsero mai l'eleganza.

Secolo IX.

Ma nel successivo secolo la scùltura ornamentale progredisce rapidamente, e prima della metà del secolo la troviamo assai migliorata, tanto nel disegno quanto nella esecuzione, più accurata essendo questa, più corretto quello. Ai motivi precedentemente usati se ne aggiungono altri, formati da larghe fasce soventi ornate di treccette e svolgentisi in ampie e grandiose girate, oppure disposte a guisa di cassettoni, or quadrangolari, or circolari, arricchiti di rosoni o di grappoli, o di foglie di vite e di girelli, o di altre fantasie, conforme il gusto dell'epoca; le arcatine dei paliotti ed i bordi superiori dei cibori si adornano di eleganti caulicoli simmetricamente disposti, ornamento finale che precede di molti secoli la foglia rampante gotica e che aggiunge grazia e leggiadria ai lavori del IX e dei successivi secoli.


Pluteo ad alberello (sec. IX) scoperto in S. Sabina

Di questa maggior perfezione fanno fede i numerosi frammenti raccolti, del tempo di Pasquale I, di Eugenio II e di Gregorio IV.

Di Pasquale I abbiamo preziosi avanzi nella chiesa di Santa Prassede, consistenti in un lungo fregio a palme ed in alcuni basamenti nella cappella di San Zenone. Nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, per entro il chiostro ed attorno ad esso, si trovano sparsi

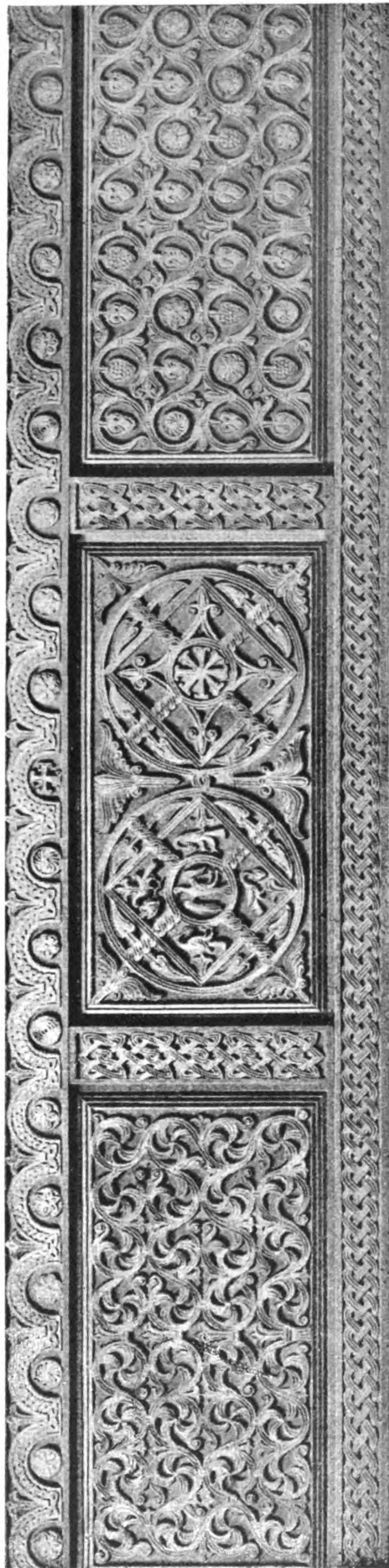




Plutei scoperti in Santa Sabina (sec. IX)

vari frammenti. A Ferentino esistono molti avanzi con una iscrizione di Pasquale I che ne accerta l'epoca.

Nella chiesa di Santa Sabina, sul monte Aventino, furono veduti, sino al tempo di Sisto V, la chiusura presbiteriale ed il recinto della *schola cantorum,* e sul cancello di metallo si leggeva: *Eugenius Papa Secundus.* Da quell'epoca tutto disparve: mi venne il dubbio che i marmi fossero stati impiegati a formare i gradini dell'altare; ed infatti, con l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione, potei fare delle ricerche che dettero ottimi risultati, ponendo in luce moltissime delle sculture ornamentali di quell'epoca, le quali si stanno ora sistemando lungo le pareti del tempio.



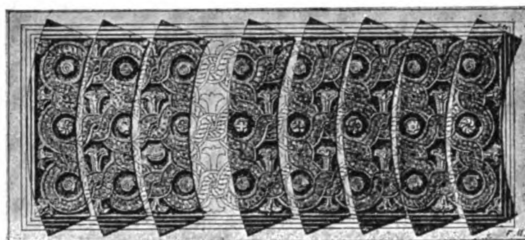
Ricostruzione del recinto corale di Eugenio II, dai frammenti scoperti in Santa Sabina (sec. IX)

Sono plutei scolpiti sopra una sola faccia, con ricca e svariata ornamentazione inquadrata in ampie scorniciature a denti di sega, accuratamente eseguita. V'ha un pluteo con due grandi circoli riannodati, uno dei quali racchiude un'aquila contornata da quattro colombe recanti la foglia d'ulivo, e l'altro una doppia croce; ve n'ha un altro con ampia girata attraversata da una croce ed ornata di clipei e lance che rammentano alcuni scudi della Colonna Trajana; ve n'ha due con alberelli a croci; ve n'ha altri due con rami simmetricamente disposti, terminanti, nell'uno, in foglie aguzze riunite al centro d'ogni girata, e, nell'altro, con grappoli, foglie e rosoncini; ve n'ha anche due con ampia arcata racchiudente una croce fiancheggiata da rosoni e palme, ecc. Ma più che una lunga e minuziosa descrizione valgono i disegni di alcuni ed una ricostruzione del recinto corale che qui riproduco.

Non mi fu possibile rintracciare nè il basamento, nè la cimasa, nè i pilastrini che completavano questo bel recinto, e solo nel selciato del vicino chiostro potei rinvenire un frammento di pilastrino ornato con nodi contrapposti ad x, motivo assai comune in quest'epoca. Nella ricostruzione, che qui si riporta, ho supplito alle parti accessorie mancanti, con motivi tolti all'edifizio qui sotto descritto quasi contemporaneo, lavori forse eseguiti dai medesimi artisti, anche perchè d'identica maniera.

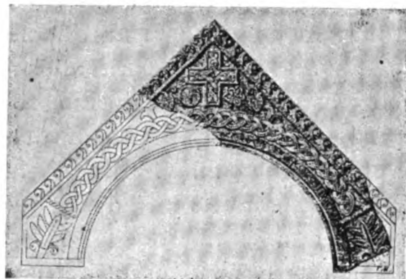
A Castel Sant'Elia, presso Nepi (provincia romana), esiste un antico santuario, già dei Benedettini, in cui sono sparse molte sculture ornamentali del secolo IX. Sopra una cimasa ad archetti, adoperata in epoca più tarda come stipite della porta principale, ricorre una iscrizione dedicatoria, assai corrosa, nella quale si leggono però distintamente queste parole: *Temporibus Domini Gregori Quarti.* Non ho mancato, come si può immaginare, di raccogliere ogni più piccolo frammento ivi rinvenuto, per poter servirmene poi a confrontare altri pezzi di dubbia data o d'incerta provenienza. In

essi ho riconosciuto un pulpito riccamente ornato sulle quattro fronti, del quale ho pubblicato il disegno nel *Nuovo bullettino d'archeologia cristiana*. Frammenti di Gregorio IV si trovano anche in Santa Maria in Trastevere ed in San Giorgio in Velabro.



Pluteo del tempo di Gregorio IV esistente in San Giorgio in Velabro (sec. IX)

Per grandiosità di stile, per correttezza di disegno, per ricchezza di ornati ed accuratezza di esecuzione, i lavori che abbiamo ora descritti superano tutto quanto esiste in Italia della medesima epoca, e me ne appello a quanti ebbero ad esaminarne sia nei musei, sia nei monumenti.



Archetto cuspidale di Leone IV, esistente nel chiostro di San Giovanni in Laterano (sec. IX)

Non è dunque vero che il genio latino giacesse inerte per secoli e secoli, mummia ischeletrita, sepolta sotto i ruderi del Foro Romano; no, il genio latino non era morto: nella buia notte del medio evo egli raccoglieva, primo fra tutti, la fiaccola semispenta della civiltà, ne ravvivava la flamma irradiandone la luce a sè d'intorno e le tenebre si dissipavano a quella luce, prima ancora che gli albori del Rinascimento apparissero all'orizzonte.



Ricostruzione di un parapetto del sec. IX dai frammenti esistenti in San Clemente (Giovanni VIII)

Della seconda metà del secolo IX esistono frammenti in San Clemente del tempo di Giovanni VIII, ed altri nella basilica dei Santi Apostoli forse del tempo di Stefano VI ed altri ancora del tempo di Leone IV in Santa Francesca Romana, di Niccolò I alle Tre Fontane, e di Sergio II, nel chiostro di San Giovanni in Laterano. Però i limiti ristretti di questa breve memoria mi costringono a sorvolare su molte cose che richiederebbero maggiore sviluppo e tacere di altre non meno importanti.

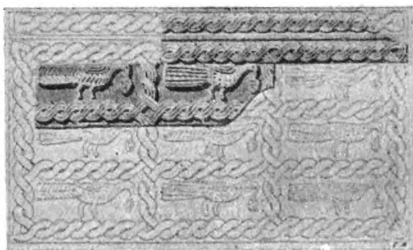


Margella di pozzo esistente a San Giovanni a Porta Latina (sec. X)

Secolo X.

Ma il secolo X, con le guerre intestine e con le terribili profezie del finimondo, doveva d'un subito arrestare il progresso delle arti così bene avviato nel secolo antecedente, e proseguito nell'inizio di questo. Una margella di pozzo (o, come altri vuole, un fonte battesimale) esistente presso San Giovanni a Porta Latina ci offre un saggio di scultura ornamentale di quest'epoca, accertata dall'epigrafica iscrizione ricorrente sull'orlo. A prima vista si rimane stupiti davanti a tanta decadenza giunta, direi quasi, al disotto delle più rozze produzioni del se-

colo VIII; l'artista non si è dato nemmeno la pena di uguagliare la superficie del marmo che doveva scolpire, ma, seguendo svogliatamente le imperfezioni del rocchio rozzamente sbozzato, egli vi ha scolpito nel modo più barbaro uno di quegli alberelli a rami girati, formando un fregio attorno alla superficie cilindrica della margella. Non è più l'arte inesperta e bambina che sorge timida e volonterosa, ma l'arte vecchia e decrepita che langue e muore.



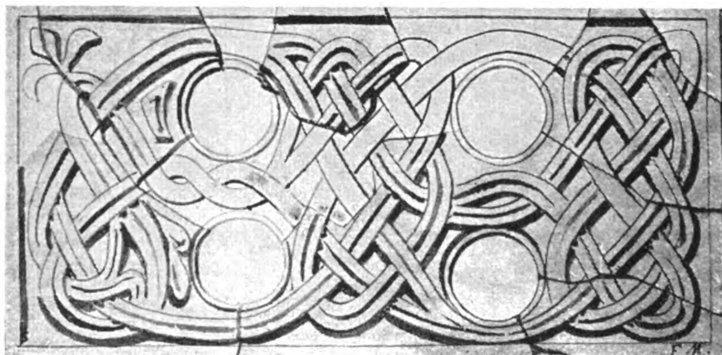
Pluteo del sec. X in San Cosimato

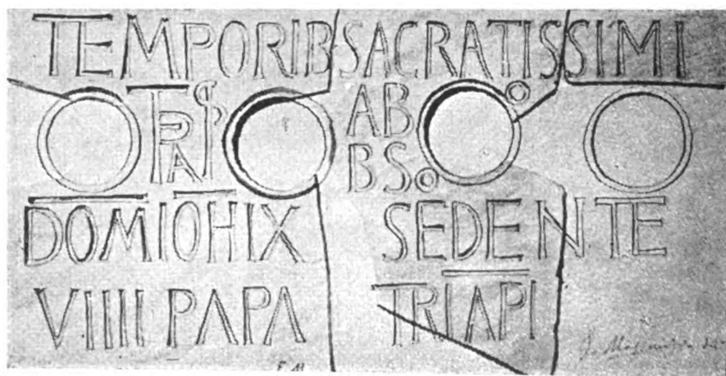
Tenendo conto dei caratteri ora notati, parmi che si potrebbe ritenere appartenente alla stessa epoca anche quella margella di pozzo situata nel centro del chiostro di San Giovanni in Laterano, e l'altra più piccola del Museo artistico industriale proveniente dal giardino Quirinale; come pure un paliotto d'altare nel giardino dei cavalieri di Malta all'Aventino, ed un altro paliotto nel portico dei Santi Apostoli. Il vecchio chiostro di San Cosimato è del X secolo; in esso ho rinvenuto e sistemati vari frammenti dei bassi tempi; e, se non tutti, gran parte di essi potrebbero a quest'epoca appartenere. Mentre nel secolo antecedente, anche nei lavori più ricchi, assai di rado abbiamo veduti rappresentati animali, qui notiamo invece una tendenza a riempire viticci e riquadri con animali in sostituzione dei rosoncini e dei girelli; ed è ciò appunto che caratterizza l'ornamentazione del secolo seguente, che abbonda di animali e di chimere.

Finalmente, in un angolo del chiostro di San Lorenzo fuori le mura, si vedono murati gli avanzi di un traforo di finestra in istucco con iscrizione del tempo di Giovanni XIX (1003-1009). Nella parte arcuata è ornato da una croce posta fra quattro rozzissime palme, nella parte rettangolare da intrecci ingarbugliati tracciati senza regola e simmetria; viene in seguito l' iscrizione mentovata. Per la inferiorità del lavoro può questo traforo essere classificato fra quelli del X secolo, tanto più se si considera la data ancor così vicina al mille, da far supporre vi abbiano lavorato i medesimi artisti; ed infatti esso è degno della loro imperizia.

Ma, in tanta decadenza, all'acuto osservatore non isfuggirà una nuova tendenza del-





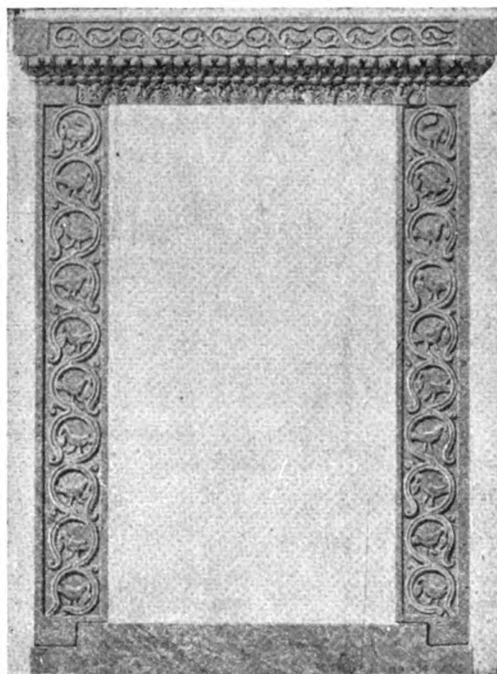


Avanzi di un traforo di finestra esistente nel chiostro di San Lorenzo fuori le mura (sec. X)

l'arte a svincolarsi delle pastoie degli ornamenti stilizzati e dalla regolarità geometrica degli scomparti; è un germe nuovo che col tempo vedremo svilupparsi e dare i suoi frutti.

Secolo XI.

Siamo giunti al secolo che precede l'arte cosmatesca; l'ornato esce gradatamente dalle forme stilizzate dei secoli precedenti per muoversi più sciolto e libero; appariscono qua e là timide membrature intagliate ad ovoli rovesci, a fusaruole, a cordoni, ecc. Animali disegnati con un certo garbo veggonsi profusi da per tutto; sono eleganti colombe con l'ulivo nel becco, o pavoni, o quadrupedi, o pesci, o chimere fantastiche piene di movimento e di brio.

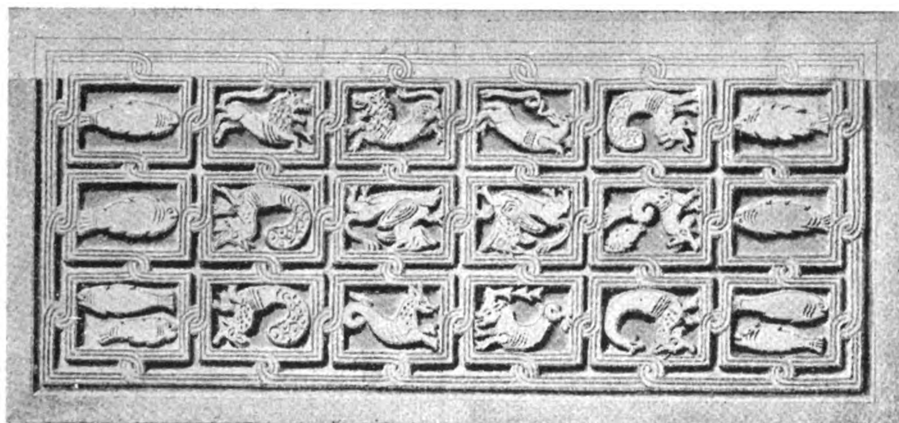


Ricomposizione della porta di San Saba dai frammenti esistenti (sec. xi)

Nella chiesa di San Saba sul monte Celio esistono due stipiti di porta assai ben conservati, ornati da rozzi uccelli nei quali è facile riconoscere la rappresentazione simbolica della colomba con l'ulivo nel becco. L'architrave di questa porta fu da me riconosciuto nel Museo nazionale romano; esso è formato da una cornice classica spianata sulla fronte ove furono scolpite dalla stessa mano quelle medesime colombe; facile quindi la ricomposizione architettonica di questo lavoro.

Nel piccolo Museo di Grottaferrata esistono parecchi avanzi di quella badia che, come si sa, venne costruita nell'XI secolo: fra questi è notevole un grande pluteo a cassetoni ornato di pesci e chimere disposte per tutti i sensi, ciò che fa ritenere essere stato un soffitto, come lo dimostra anche il largo bordo non rifilato che lo contorna. Notevoli pure sono i trafori delle finestre, messi, non si sa perchè, ad ostruire l'occhialone del prospetto medioevale della chiesa.

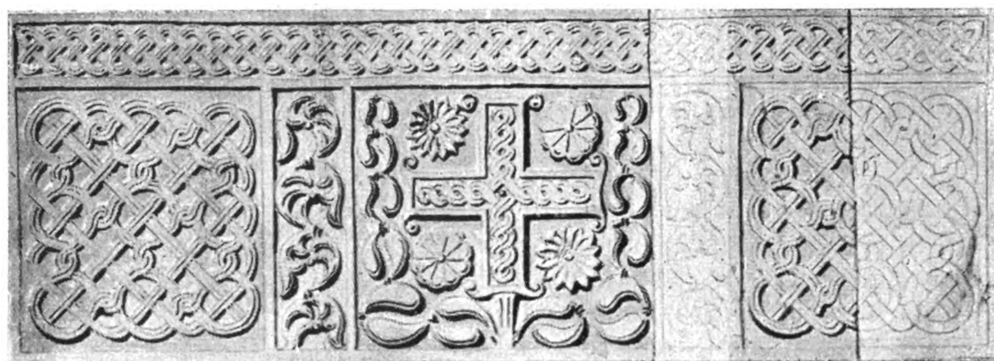
Sul Monte Soratte, nell'antico santuario fondato da San Silvestro, esiste un altare formato con parti di una iconostasis del secolo XI, epoca confermata da un'iscrizione collocata nel portico di detta chiesa. Notevole la parte centrale del parapetto ornata da una croce contornata da quattro bei rosoni e da ornamenti a foglie, in cui è visibile il tentativo fatto dall'artista di uscire dalle antiche forme stilizzate del secolo IX, sforzandosi, sia pure con mezzi ancora imperfetti, di formare un ornato a fogliami, e simile tentativo vedesi pure chiaramente



Soffitto esistente nel Museo di Grottaferrata (sec. xi)

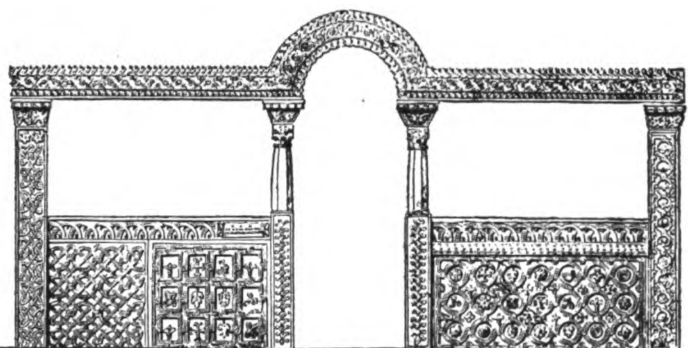
espresso nell'ornato dell'architrave. Ciò che v'ha però di più interessante in codesta scultura è la parte posteriore oggi nascosta, sopra della quale credo che siavi scolpito un bas-





Ornamenti del sec. XI nell'altare del Monte Soratte

sorilievo della medesima epoca, come ne fa fede il frammento di destra, che ho potuto avere fra le mani, dietro cui vedesi una rozzissima figura di donna presso un albero al cui tronco si avvolge una serpe; si tratta forse di una scena del Paradiso, e sarebbe del massimo interesse, per la storia della scultura figurata, di metterlo in luce.



Recinto presbiteriale della chiesa di San Leo in Leprignano (sec. XI)

Lavori della fine dell'XI secolo, e forse dei primi anni del XII, sono certamente una mostra di porta nell'interno del chiostro di San Lorenzo, ornata con rosoncini a cinque e sei foglie ed un'altra i cui stipiti giacciono qua e là dispersi presso la badia di Ponzano; si aggiunga ancora il pluteo lungo la gradinata dell'Aracoeli assai simile a quello sopradescritto di Grottaferrata, ma con animali scolpiti di mezzo-tondo come pure due pezzi similmente ornati venuti in luce di questi giorni presso la chiesa di San Cosimato che, come si sa, fu consacrata nel 1066 e così pure la chiusura presbiteriale in San Leo di Leprignano che qui riproduco; unico lavoro dell'epoca ancora in essere, restaurato però nel 1525 sul lato sinistro, come può riconoscersi dai pezzi malamente adattati e da una piccola iscrizione incastrata nella cimasa.



Pluteo ad arcatine binate appartenente alla chiesa dell'Aracoeli (sec. XI) - Museo nazion. romano

PRINCIPIO DEL SECOLO XII.

Nel duomo di Ferentino e nell'attiguo palazzo vescovile esistono molti frammenti dei bassi tempi, scolpiti con ornamenti ad intrecciature: la maggior parte sono del principio del secolo IX ed il nome di Pasquale I, vi si trova inciso sopra. Ma alcuni pezzi lavorati con maggior cura e disegnati con molta diligenza, accusano un'arte assai più perfetta e potrebbero senza tema di errare ritenersi del tempo di Pasquale II, che sul finire dell'XI e sul principio del XII secolo ricostruì la primitiva chiesa. Un recinto presbiteriale ornato di mosaici cosmateschi alquanto grossolani e fatto per opera di Paolo marmoraro romano, capostipite della nota famiglia dei Cosmati, porta inciso il nome di Pasquale II: quindi è certo che questo pontefice, oltre ad aver ricostruito l'edificio, vi fece anche nell'interno le parti liturgiche e le opere di finimento.


Frammento di archivolto cuspidato trovato in Santo Stefano del Cacco (sec. XII)

Scelti e raggruppati questi frammenti, disegnatili con cura e completatili nelle parti mancanti, ebbi a riconoscere in essi un davanti d'altare ornato di grappoli e foglie d'uva alternatamente disposti entro un cassettonato a circoli ed un ricco pulpito. Che si trattasse di un pulpito lo dimostra assai chiaramente il pezzo triangolare che porta scolpita una chimera sul cui orlo si scorgono dei segni o lettere incise nelle quali mi è parso di poter decifrare ...ASCHAL... ossia il nome di Pasquale.


Mensola del sec. XII, vicolo Bologna in Trastevere

Che questo pulpito sia opera di quel Paolo marmoraro sopra menzionato, non oserei affermare, ma che sia del tempo di Pasquale II può aversene una prova (anche astrazione fatta della lacera iscrizione citata) dal confronto de'suoi ornati con quelli scolpiti sopra gli stipiti della porta del protiro di San Clemente (altra chiesa ricostruita da quel pontefice). Ho creduto quindi necessario darne un disegno perchè è forse un degli ultimi lavori con ornamenti ad intrecciature eseguiti da quegli ignoti artisti romani che precedettero la scuola dei marmorari medioevali.

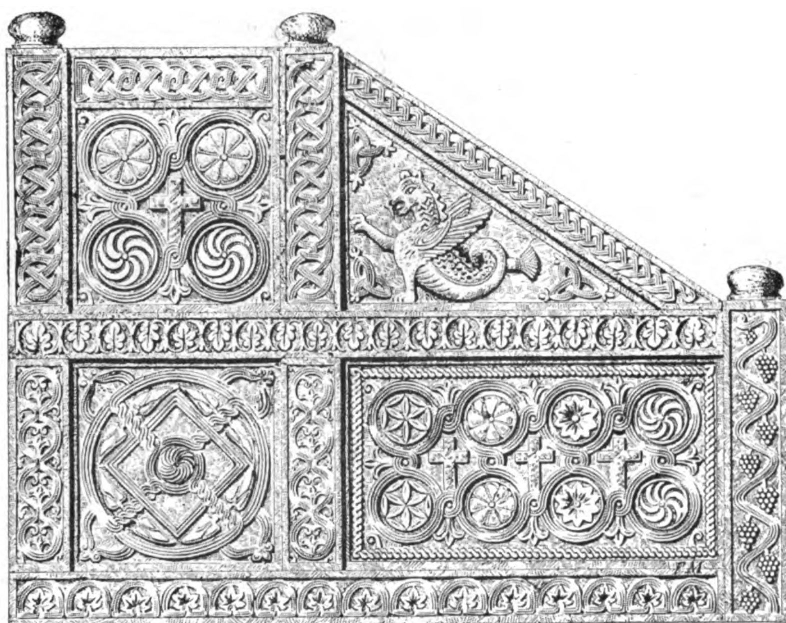
Il giro grandioso delle fasce, le larghe annodature arricchite da una perlina nel centro, i rosoni ben disegnati, le croci di classica forma senza arricciature agli angoli, e sopratutto i fregi dei pilastrini e delle cimase, da cui sono scomparse le solite combinazioni di nodi; tutto ciò costituisce un insieme di cose che dà un carattere speciale a questo lavoro, che si distacca dagli altri di epoca più remota già illustrati, e rivela un'arte tanto progredita da potere stare a confronto con le opere cosmatesche, mancandole soltanto il brio dei colori che le ravviva.

Un altro pulpito simile a questo doveva esistere pure in Santa Cecilia a giudicarne da alcuni avanzi da me raccolti nel vicino chiostro, che qui riproduco; una pietra con la data MC ivi esistente, accerta infatti che qualche importante lavoro vi dovette essere inaugurato sotto Pasquale II.

Nel piccolo Museo di Anagni esiste un pezzo d'archivolto eseguito nello stesso stile, e frammenti di identica maniera ho raccolto in Roma nell'Odeo di Mecenate (scavi dell'E-

squilino), nella chiesa di Sant'Agata dei Goti, in Santa Prassede e perfino a Castel Sant'Elia nella piccola chiesuola di San Michele.

Del tempo di Pasquale II sono pure i capitelli ionici del portico di San Lorenzo in Lucina con ovoli appena accennati e forse anche la parte superiore del candelabro di San Paolo con quel ricchissimo ornato ad intrecciature così diverso dalle altre parti eseguite dal Vassalletto. Lavori quasi contemporanei a questi debbonsi ritenere: la porta di Santa Maria in Cosmedin (imitazione di altra preesistente frammentaria composta di antichi cornicioni classici adattati); così pure la porta laterale di Santa Maria in Trastevere e quella di Santo Stefano degli Abissini, la croce terminale di Sant'Alessio e l'altare-reliquiario in Santa Maria del Priorato di Malta.



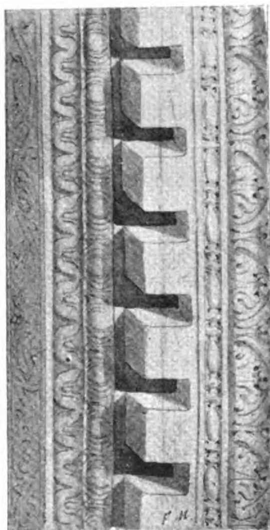
Ricomposizione di un pulpito del sec. XII, dai frammenti esistenti in Ferentino

Ritornando al pulpito sopra descritto: se noi vi incastonassimo dei tondi di porfido contornati da un giro di triangoletti, se riempissimo i fondi mistilinei con smalti colorati e cubetti d'oro disposti a minuti e variati disegni geometrici, è fuor di dubbio che noi riceveremmo l'impressione di un lavoro cosmatesco: prova evidente dello stretto legame che unisce per affinità e per identità di stile i descritti lavori alle opere dei marmorari romani del medio evo; e viceversa in queste non mancano motivi ad intrecciature identici a quelli o per lo meno da quelli derivati, che indicano la stretta parentela dell'una coll'altra arte, come da alcuni esempi qui oltre riportati può vedersi.





Plutei del sec. XII nel chiostro di Santa Cecilia



Stipite della porta di S. M. in Cosmedin (sec. XII)

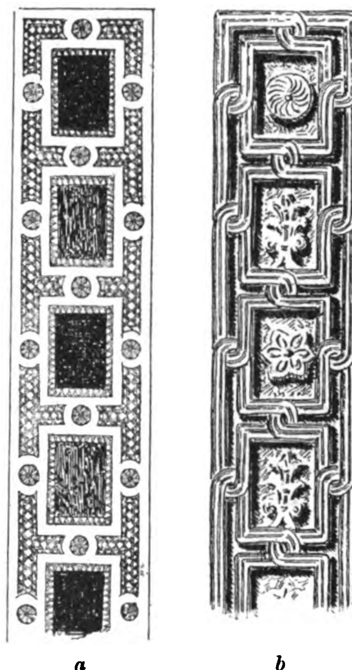
Le tante prove da me raccolte a conferma di questa tesi, duolmi di non potere, per la tirannia dello spazio, metter sott'occhio al lettore; ma chi ha seguìto attentamente questa memoria, avrà già avuto la percezione esatta di quello che per me è ormai fatto provato ed indiscutibile: *l'arte cosmatesca discende da quella dei bassi tempi.*

Della stessa epoca debbo ritenere un frammento di ricchissimo archivolto cuspidato da me scoperto in Santo Stefano del Cacco, dietro un coperchio di tomba medioevale, il quale stava forse in origine ad ornamento del maggiore altare nella graziosa chiesa edificata da Pasquale I.

Notevole è pure un frammento di stipite incastrato nel muro d'una vigna lungo la via Ostiense, dietro la basilica di San Paolo, con un ornamento nascente terminato a grandi

foglie, e due mensole da balcone ancora in opera nel vicolo del Bologna in Trastevere; il garbo di queste mensole è assai gentile, ma il dettaglio dell'ornato accusa in modo non dubbio l'arte dei bassi tempi.

Un altro piccolo sforzo ancora, e gli artisti si troveranno su la via che conduce al risorgimento dell'arte antica. Tale cómpito era riservato a quella famiglia di marmorari romani del secolo XII e XIII, di cui si tenne parola nell'esordio di questo scritto; e qui mi piace, come riassunto, mettere a confronto lavori di diverse epoche per far toccare, dirò così, con mano, il progressivo sviluppo dell'arte dall'ottavo al tredicesimo secolo e come dalle goffe e barbare concezioni del secolo VIII si arriva gradatamente a quelle più gentili ed eleganti del periodo cosmatesco.



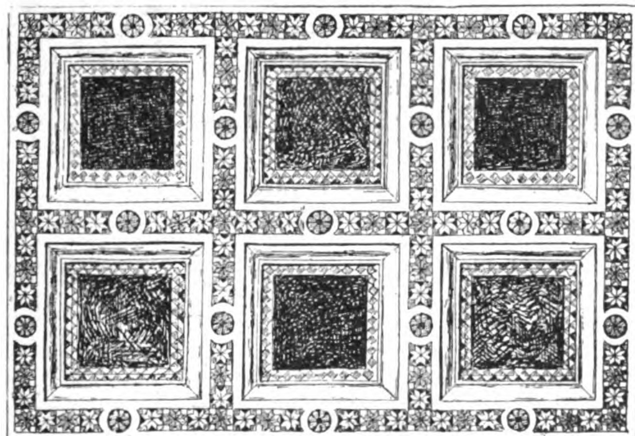
a b

Confronti:
a Stipite della porta di Civita Castellana
b Pilastrino dell'VIII sec. ai Ss. Cosma e Damiano

***

Siamo riusciti a mettere in ordine questa congerie di frammenti: appena classificati si è reso evidente lo stile proprio e caratteristico di ciascun secolo; abbiamo seguìto il declinare rapidissimo dell'arte dal VI al VII secolo, ed il lento risorgere di essa dall'VIII al IX; abbiamo veduto la molle trascuratezza del secolo X ed il vigoroso e rapido risorgimento dell'XI, che facilitò la via ai marmorari del secolo successivo.

E, seguendo passo passo questo lungo periodo storico dell'arte, si nota una lenta e continua trasformazione nei motivi ornamentali. Le tradizioni dell'arte antica non sono bruscamente interrotte, ma vanno man mano modificandosi; alla simmetria perfetta succede la dissimetria, che, limitata al dettaglio, apporta una continua varietà, senza disturbare l'armonia dell'insieme; ogni generazione che passa lascia la sua traccia, ed il marmo, come cera molle, ne riceve l'impronta incancellabile, e la trasmette alle generazioni future; queste, dai nuovi e dai vecchi materiali, ricavano altri motivi, creano nuove forme, escogitano nuovi metodi e l'opera d'arte, come onda limpidissima, rispecchia il genio dell'epoca. Nei lavori del secolo IV sono ancora visibili reminiscenze classiche, in quelli del secolo IX si scorgono già i motivi ornamentali che i marmorari romani del medio evo applicarono ai pavimenti. La continuità dell'arte non potrebb'essere dimostrata con maggiore evidenza. È una lunga catena di anelli saldamente ribaditi, che congiunge l'arte antica alla moderna, che colma quell'immensa lacuna che abbiam veduto esistere fra l'una e l'altra.



Pluteo cosmatesco del sec. XIII (Grotte Vaticane)

Occorrerebbe un'opera di più volumi per illustrare tutto il copioso materiale raccolto. Dal poco qui accennato si comprende come vi siano sufficienti elementi da poter ricomporre molte delle opere d'arte distrutte, e possiamo quasi far rivivere monumenti scomparsi; non isfuggirà quindi agl'intelligenti e massime agli studiosi dell'arte medioevale, l'importanza artistica e storica di questa raccolta che ci permette di spingerci anche più innanzi in un esame critico d'arte. Archi-



a



b



c



d



e

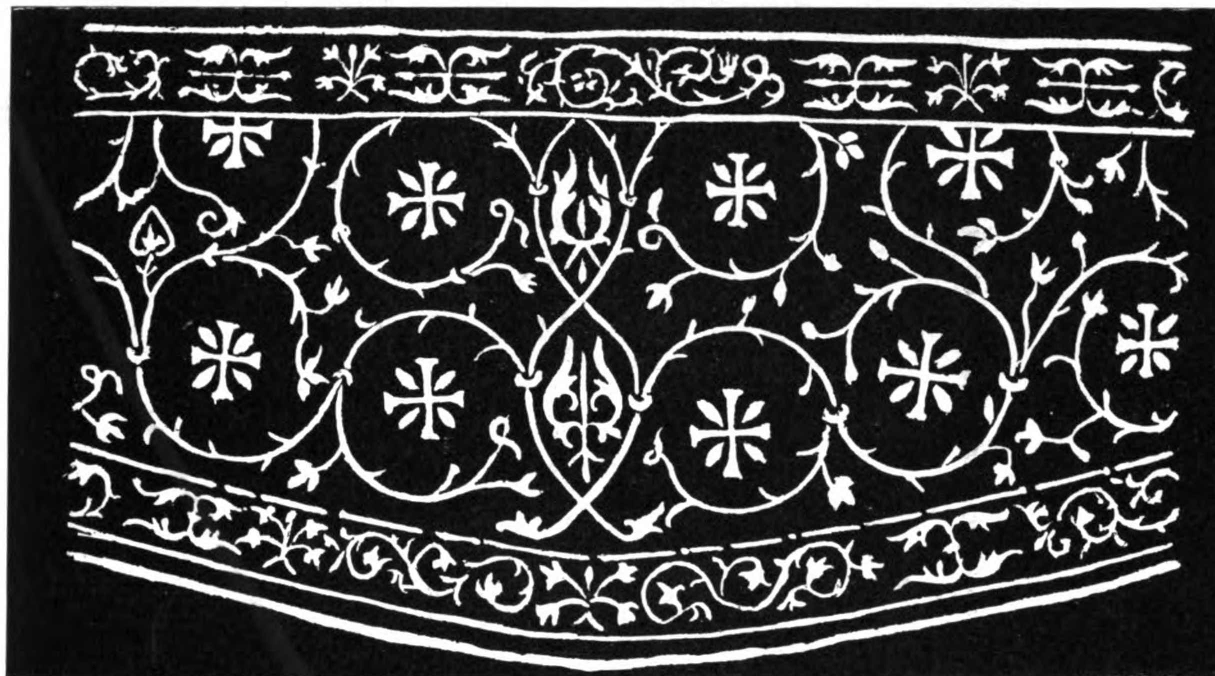


f

Confronto tra fregi di varie epoche:

a - **In San Cosimato** (sec. VIII)
b - **A Castel Sant'Elia** (sec. IX)
c - **Nell'altare del Soratte** (sec. XI)
d - **Nel chiostro di San Lorenzo fuori le mura** (sec. XI-XII)
e - **Nel chiostro di San Paolo** (sec. XIII)
f - **Nel coro di San Lorenzo fuori le mura** (sec. XIII)

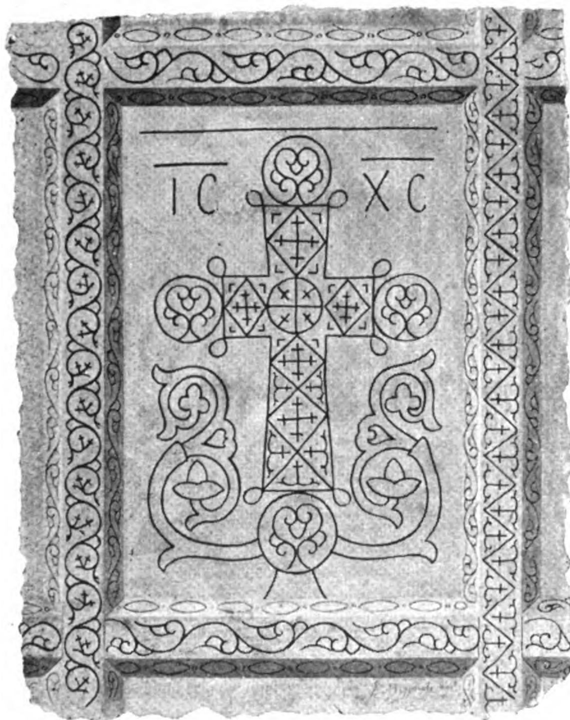
volti, frontoni, soffitti, paliotti, altari, amboni, pulpiti, recinti presbiteriali e corali, mostre di porte, trafori di finestre, margelle di pozzo, cibori, tabernacoli, cuspidi, croci terminali, ecc., è tutto un mondo ignoto che torna a rivivere da laceri frammenti ricomposti.



Ornato bisantino dell'VIII secolo nella dalmatica di Carlo Magno (Basilica di San Pietro)

***

A prima vista quelle sculture ornamentali ci si presentano con tutti i caratteri dell'arte così detta bisantina: assenza di modellatura di mezzo tondo, ornamenti piatti fortemente stilizzati, con prevalenza di intrecci geometrici, assenza di figure, animali raramente rappresentati; ad occhio e croce si crederebbero opera di artisti greco-bisantini, troppo discostandosi dalla classica scultura romana dell'epoca imperiale, con larga e ricca modellatura a foglie di acanto, con forti aggetti e profonde sviolinature.



Ornato bisantino dell'XI sec. dall'antica porta in bronzo della Basilica di San Paolo

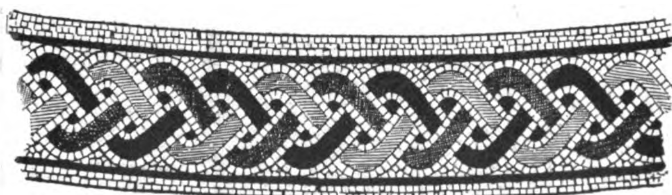
E poi non è affermato da tutti: « *che ciò che caratterizza l'ornamentazione orientale è appunto l'intreccio? Ora qui abbondano i motivi a base d'intrecci, dunque non è arte romana questa, ma arte orientale* ». Il ragionamento andrebbe a pennello; nessuno però si è dato mai il fastidio di verificare se questo asserto è basato sulla realtà dei fatti, oppure se è una delle tante frasi fatte che si accettano come certe monete in corso, solo perchè nessuno le rifiuta.

E, per entrare nel vivo della questione e conoscere la verità, ho voluto esaminare uno per uno gli oggetti d'arte che furono dall'Oriente trasportati in Roma. Ed ecco che cosa mi risulta: sugli obelischi venuti dall'Egitto non v'ha

traccia di tale ornamentazione; sugli arredi sacri del tempio di Salomone (rappresentati nei bassorilievi dell'Arco di Tito) e sulla colonna che, erroneamente, la tradizione vuole qui trasportata da quel famoso tempio, nessuna traccia; i vasi greci dipinti nulla hanno che lontanamente accenni a tali ornati. Ciò per l'arte antica; che se poi si esaminano una ad una le sacre immagini sfuggite agli iconoclasti e qui portate dai monaci d'Oriente, nonchè i mosaici di maniera bisantina del VI e VII secolo che abbelliscono le absidi delle nostre basiliche, si vedrà come nessuna traccia di ornamenti ad intrecci esista in codeste opere d'arte anche esaminate nei loro più minuti particolari.



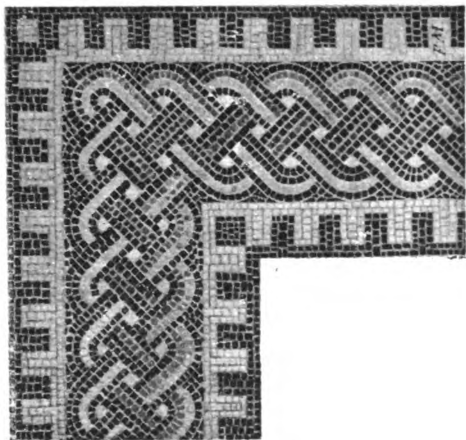
a



b

Ornati romani ad intrecciature:
a - Treccetta a 2 capi, dal mosaico della sala rotonda al Museo Vaticano
b - Treccia a 3 capi, dal mosaico della sala a croce greca nel Museo Vaticano

Ma (obbietterà qualcuno) gli esempi da voi citati non fanno al caso nostro, perchè quel genere d'ornamentazione ebbe il suo massimo sviluppo nell'VIII secolo e nei tre successivi, ed è naturale quindi che non se ne trovi traccia nei lavori di epoca anteriore. E sia pure. Cerchiamolo dunque nei lavori di epoca più tarda; ma questi sono così scarsi chè a due soli si restringono; tuttavia l'esiguità del numero è largamente compensata dalla ricchezza. Il primo di questi è la *Dalmatica di Carlo Magno,* tunica in seta azzurra ricamata in oro, con 52 figure di puro stile bisantino, lavoro splendido che si asserisce dell'VIII secolo e si conserva nella sagrestia del tempio Vaticano; la seconda è la *porta di bronzo niellata d'argento* fatta fare in Costantinopoli nell'anno 1070 per la basilica di San Paolo, di cui molti avanzi, salvati dal grande incendio che divorò questo ricchissimo edifizio, si possono ancor vedere presso la sagrestia.



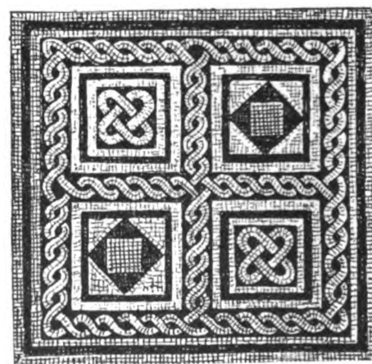
Ornamento romano ad intrecciatura. Treccia a 4 capi, dai mosaici delle Terme di Caracalla



Frammento di archivolto esistente nelle Terme di Caracalla (sec. XI)

Ebbene, *nè l'uno nè l'altro* di questi due capolavori ha traccia di ornamenti ad intrecci come dalle figure qui riportate può vedersi, e come chiunque può verificare sugli originali esistenti o sulle stampe che li riproducono.

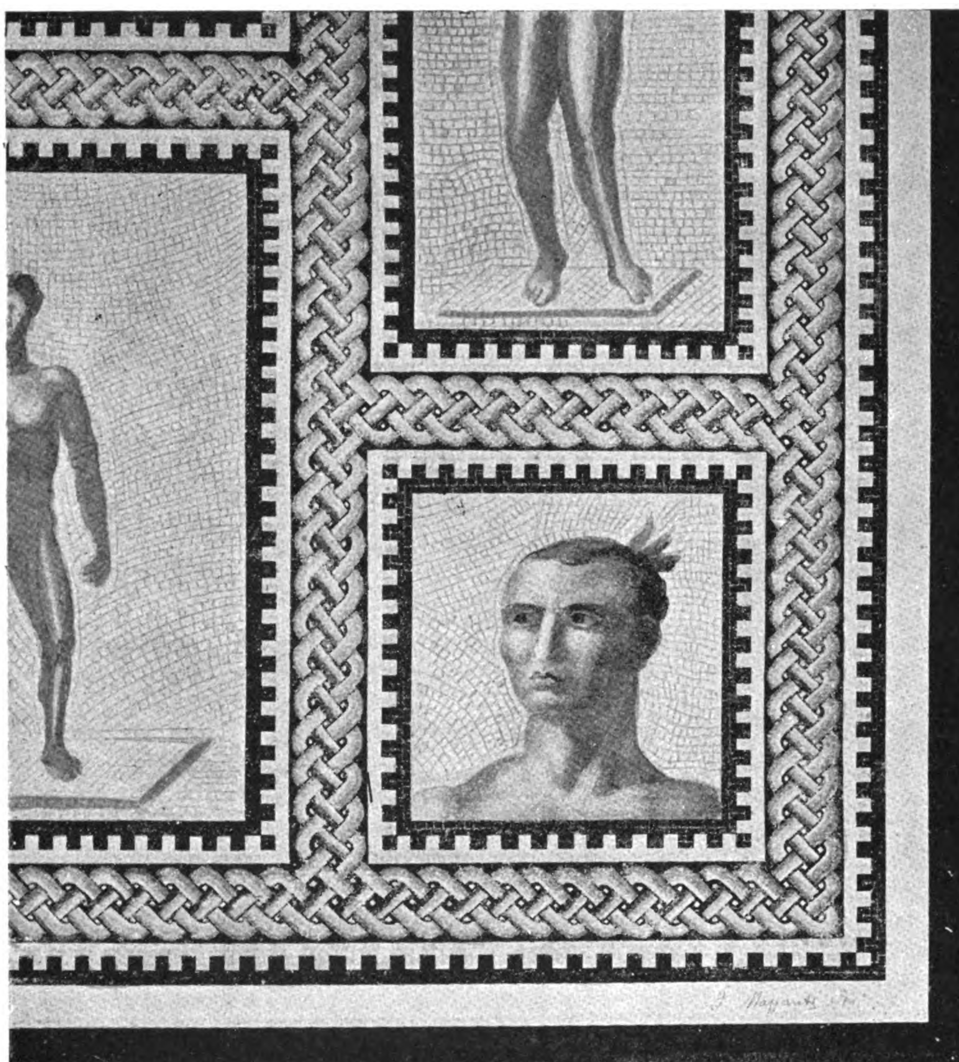
Bisogna dedurne quindi che i lavori d'arte orientale, portati in Roma in differenti epoche, non v'introdussero quella maniera d'ornare, e per trovarla bisogna cercare altrove: e sapete dove? Proprio nell'arte classica romana!



Mosaico romano ad intrecciature esistente in Pompei

La massa del pubblico non conosce l'arte antica che da quel poco che se n'è pubblicato sui libri; ma la parte inedita è enorme ed aumenta ogni giorno con le nuove scoperte e i nuovi scavi. Chi vuole studiarla a fondo deve avvicinare i monumenti, studiarne l'or-

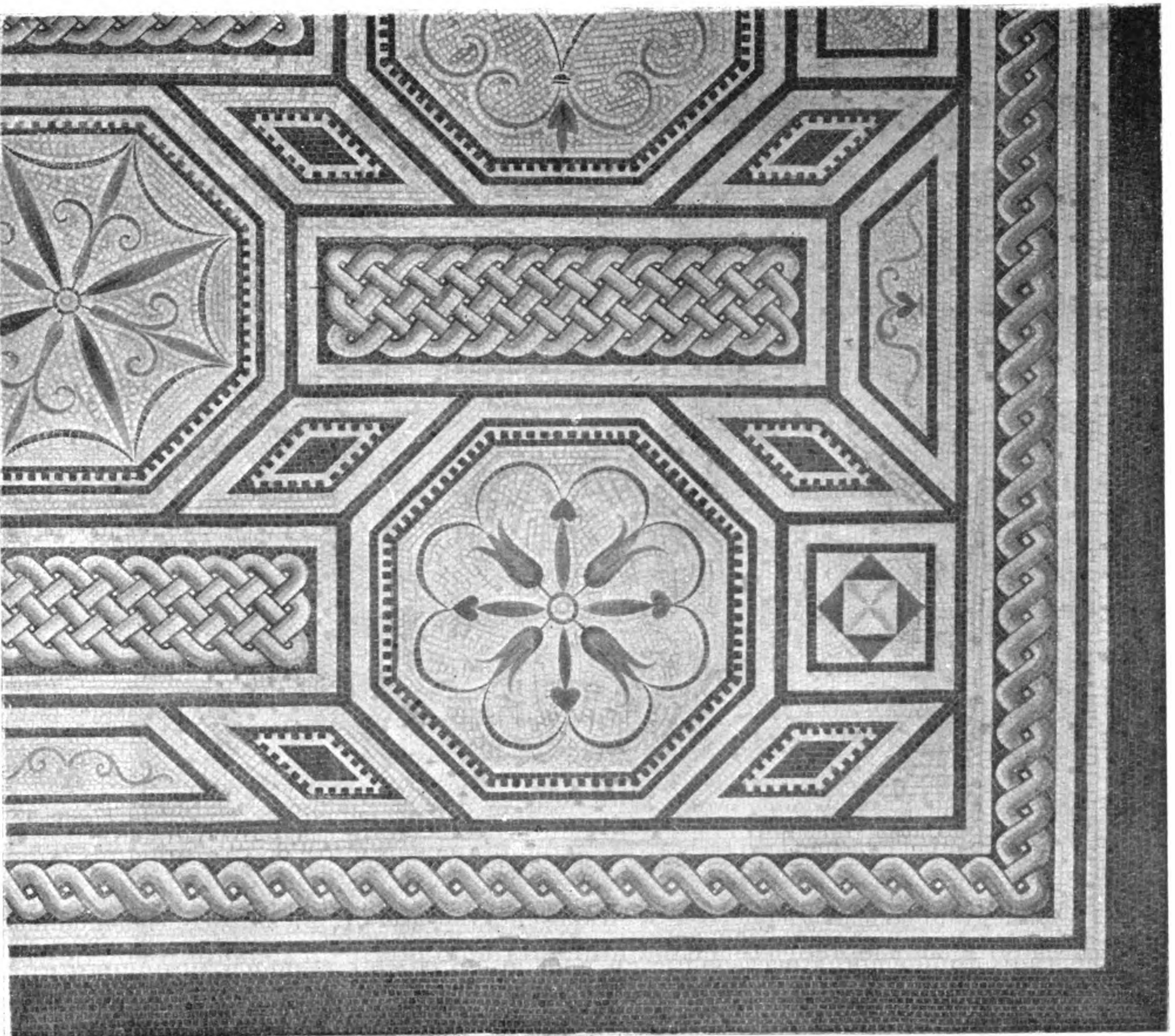
ganismo, rintracciarne le singoli parti disperse e vivere e immedesimarsi in essi, sentire l'arcano linguaggio dei ruderi e dei sassi antichi, e scrutare nell'opera d'arte la mente dell'artista che la concepiva. Ma quanti sono che così studiano? Guardate, noi cerchiamo affannosamente l'origine degli ornamenti ad intrecci, e subito corriamo con la mente ai popoli orientali, ci affrettiamo a sfogliare le splendide pubblicazioni che illustrano i loro monumenti, e non ci accorgiamo che qui in Roma, nelle terme, nei musei, nelle chiese ed anche nelle catacombe



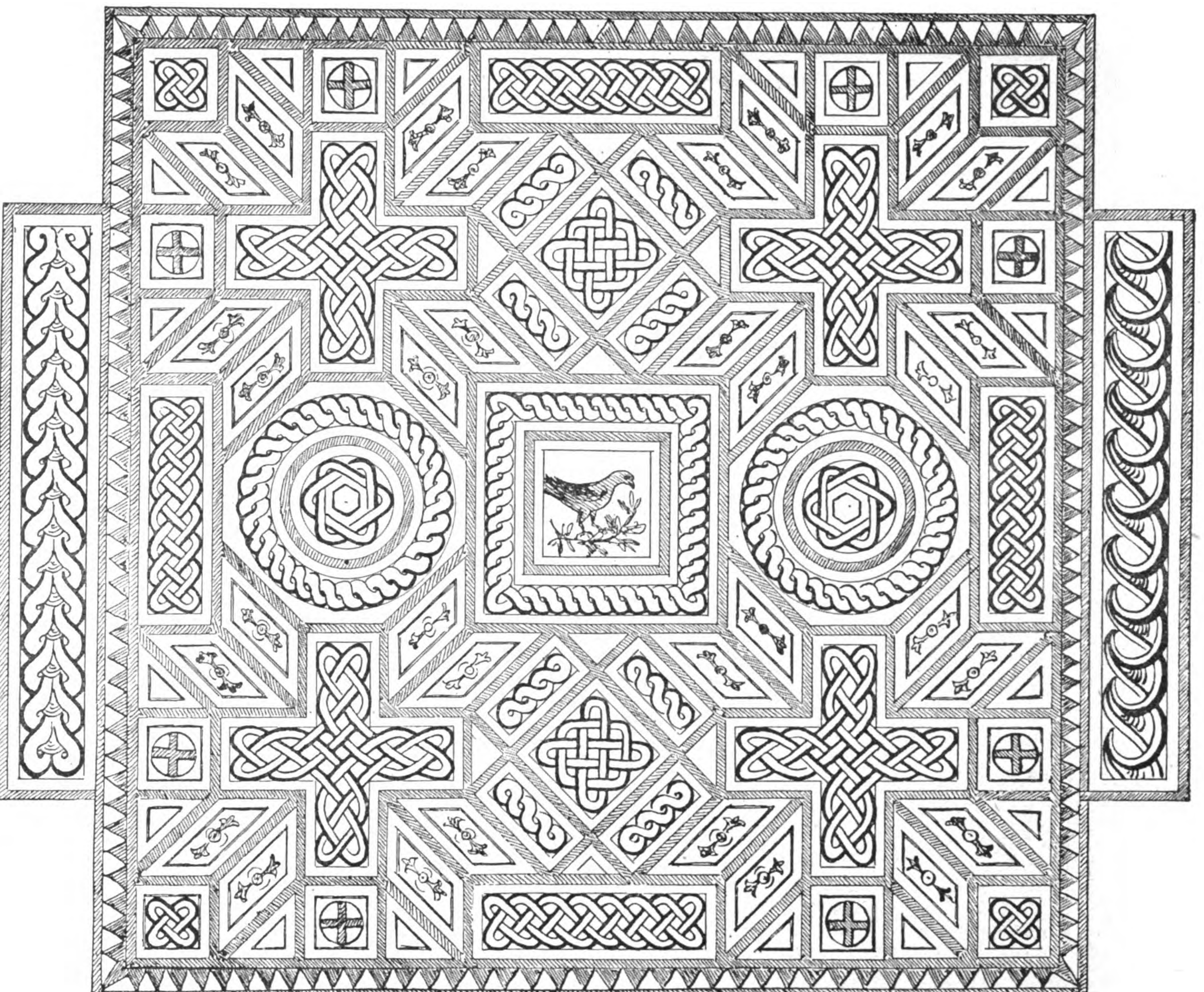
Parte del gran mosaico dei Gladiatori proveniente dalle Terme di Caracalla, III sec. (Museo Lateranense)

si cammina sopra mosaici dell'epoca imperiale ove tutti si trovano quegli intrecci curvilinei che tanto caratterizzano la scultura ornamentale dei bassi tempi.

E non affermo a caso, poichè eccone le prove: i mosaici romani colorati, assai soventi sono contornati da nastri variopinti, ondulati, intrecciati in vari modi, or a due, or a tre, or a quattro capi, ed or disposti a guisa di fitto reticolato imitante un tessuto di stuoie. Nei più antichi i nastri sono disposti a linee spezzate; nei meno antichi li vediamo svolgersi sia a linee ondeggiate o sinuose, sia in ampie curve girando attorno a grandi circoli, oppure passando alternativamente da grandi a piccoli circoli essi sembrano rincorrersi ed accavallarsi formando vaghi e complicatissimi intrecci. A volte invece, ristretti in brevissimo spazio,



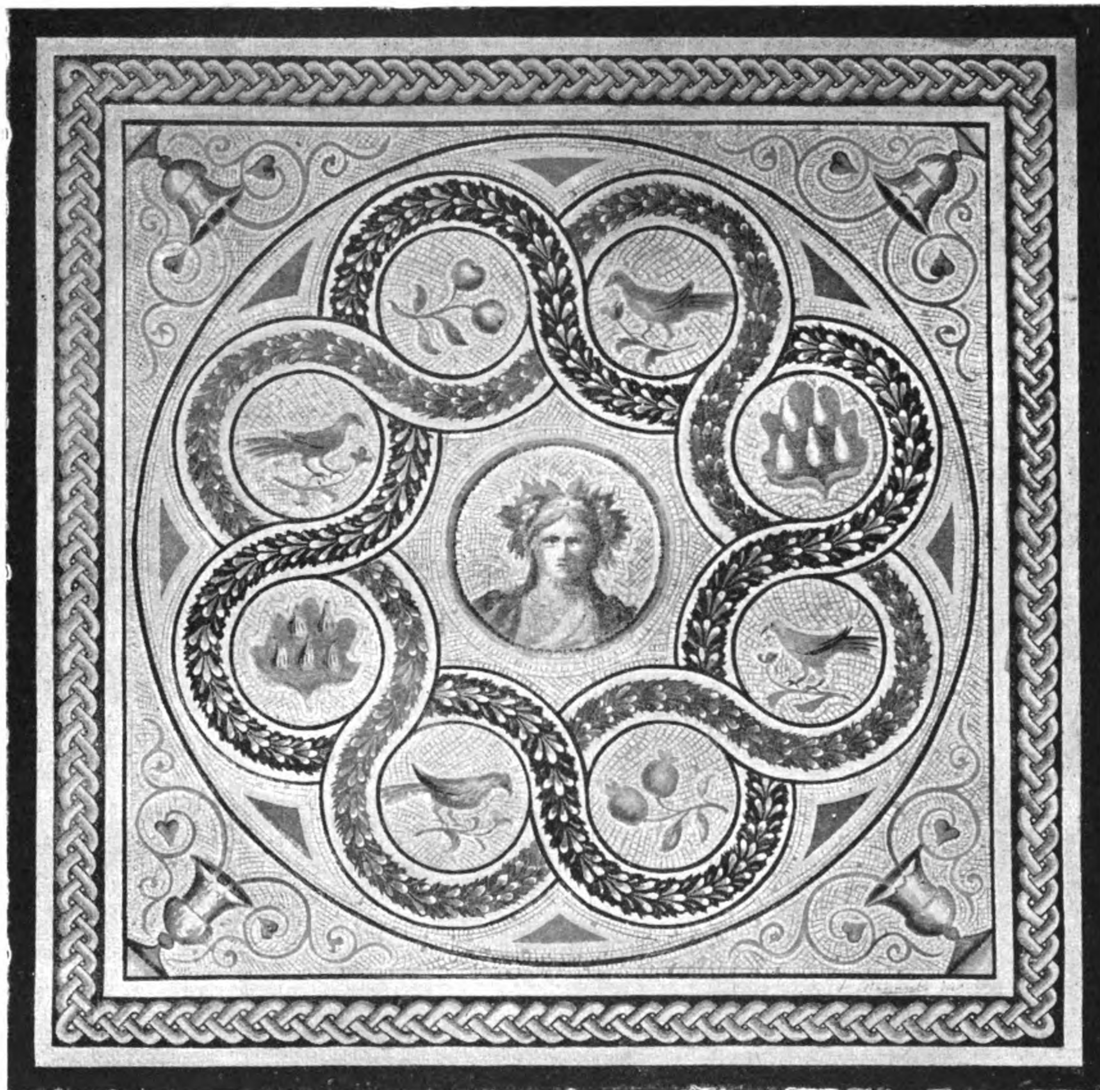
Mosaico romano del III secolo (Sala di Costantino al Vaticano)



Mosaico cristiano del IV secolo (catacombe dei Santi Marcellino e Pietro)

formano nodi o gruppi, oppure stelle a sei, o ad otto punte composte di due triangoli o di due quadrilateri intrecciati, or retti, or curvilinei.

Siamo dunque arrivati a scoprire quell'ornamentazione ad intrecci che non ci riuscì di trovare nei lavori orientali qui importati; e l'abbiamo trovata nell'arte romana. Quei nastri variopinti che si intrecciano, si annodano, si attorcono in varie guise quasi un brulicar di



Mosaico romano del II secolo (Galleria del Laterano)

vermi, mi fanno pensare all'*opus vermicolatum* de' Romani, che Vitruvio afferma fosse tenuto in gran pregio; e che questo genere d'ornato sia assai antico, lo dimostra il fatto di trovarsene degli esempi anche in Pompei, come risulta da appunti gentilmente inviatimi dal professore Taverna, direttore della Scuola industriale di Torre del Greco.

Il gran mosaico dei Gladiatori, rinvenuto nel pavimento delle Terme di Caracalla, è l'opera più schiettamente romana che esista. Riuniti i vari pezzi in un solo, venne sistemato nell'aula massima del Laterano e ne occupa, così ridotto, tutta intera la superficie; questo insigne capolavoro del III secolo, che dell'arte romana ha tutti i pregi ed i difetti, emerge per armonia di colore, per esuberanza di forza e vigoria; esso è scompartito in rettangoli e quadrati che si

alternano racchiudenti figure nude e teste colossali di gladiatori. Un vago intreccio di nastri variopinti gira attorno agli scomparti e si sviluppa per centinaia e centinaia di metri. Nel pavimento delle Terme Antoniane, entro una delle grandi esedre del peristilio, se ne vedono ancora vari pezzi con frammenti di figura: il dettaglio di questo intreccio, per maggior chiarezza, fu già riportato più sopra.



Mosaico romano ad intrecciature del IV secolo esistente nella volta del Mausoleo di Santa Costanza

Nella sala degli animali al Museo vaticano si ammirano due bei mosaici trovati nella tenuta Roma Vecchia, con soggetti allusivi ad una sala da pranzo, e sono scompartiti a 12 riquadri ciascuno, tutti contornati da un intreccio di nastri simile al precedente, che perciò mi astengo dal riprodurre. E così anche il grandioso mosaico avanzo delle terme di Costantino, tornato in luce negli sterri per la fondazione della Banca Nazionale, e così pure vari frammenti che si conservano nel Museo capitolino scoperti nel 1876 presso l'arco di Galieno.

Nella sala di Costantino al Vaticano c'è un grandissimo mosaico trovato in piazza San Giovanni in Laterano, dove si vedono ripetuti intrecci; altri simili intrecci veggonsi pure in un mosaico del II secolo che adorna una delle sale dei quadri moderni dello stesso palazzo; e nella sala della Concezione v'ha ancora un bel mosaico trovato negli scavi d'Ostia, scompartito a figure geometriche contornate da treccette; esso ha quattro riquadri ornati con fitto reticolato a stuoia, simile ai due esistenti nella chiesa di San Paolo alle Tre Fontane.



Pluteo di Adriano I in Santa Maria in Cosmedin

Finalmente nelle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro presso il mausoleo di Sant'Elena, trovasi (pag. 179) il mosaico cristiano della fine del secolo IV, nel quale tanti sono gl'intrecci, che se fosse scolpito in marmo lo si giudicherebbe lavoro del IX secolo.

Codesto mosaico ha nel centro una colomba, con un ramo di ulivo, racchiusa entro un quadrato e contornata da una treccia a due capi; agli angoli sono quattro grandi croci raggianti ornate da nastri ingegnosamente intrecciati; entro due scomparti circolari, sono stelle formate da due triangoli intrecciati, in altri scomparti ottagoni vi sono nodi a tre anelli, in giro piccole croci e fasce ornate da intrecci a quattro capi. Nello stesso luogo, poco più oltre, avvi un altro mosaico con intreccio a stuoia simile a quelli sopracitati. Non posso passare sotto silenzio il bel pavimento in opera tassellata della basilica Eudossiana di San Pietro in Vincoli, a fasce di marmo ingegnosamente intrecciate ed annodate, reputato dagli intelligenti molto antico, cioè del V e forse del IV secolo.

Resta quindi bene accertato che tale decorazione era assai comune nei pavimenti romani. Ma un altro genere d'intreccio si osserva pure sovente in codesti mosaici; esso è formato da larghe fasce diversamente colorate che si rincorrono attorno a grandi e piccoli circoli.






Nodi ed intrecciature nei pavimenti romani



Lucerne cristiane contornate da grappoli d'uva stilizzati (Museo Kircheriano)

Un primo esempio se ne ha nella decorazione in istucco dei sepolcri della via Latina (già riportata in principio), ed un altro nel bordo che contorna un pavimento delle Terme Diocleziane: del primo secolo quello, della fine del terzo questo.

Il mosaico, riprodotto nella figura a pag. 180, si conserva nel Museo lateranense (nella terza sala della pinacoteca); esso fu rinvenuto in piazza Sora: è di accurata esecuzione, ed è giudicato lavoro del II secolo. Nel centro ha una testa di baccante racchiusa entro un circolo contornato da altri sei racchiudenti frutta od uccelli. Attorno a questi circoli si svolgono in ampie girate, larghi nastri ornati di festoni diversamente colorati, i quali, incrociandosi fra loro, formano uno di quei graziosi intrecci curvilinei che i marmorari romani del secolo XII largamente applicarono nei pavimenti tassellati.

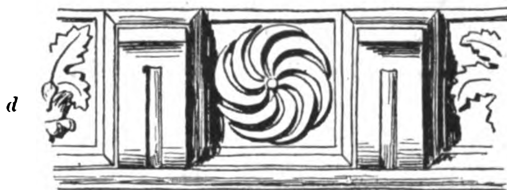
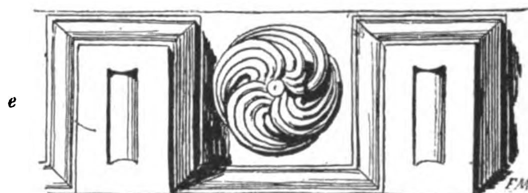
L'altro mosaico, riportato nella pagina seguente, è del IV secolo, ed è tolto dalla volta anulare del mausoleo di Santa Costanza sulla via Nomentana; in esso veggonsi nastri diversamente colorati che si rincorrono attorno a circoli grandi e piccoli, racchiudenti figurine e genietti; l'intreccio complicatissimo che ne risulta ha molta analogia col precedente; pel debito confronto ho riprodotto un pluteo del tempo di Adriano I, rinvenuto in Santa Maria in Cosmedin, nel quale vedesi (quantunque più barbaramente eseguito) il medesimo motivo.

Gli artisti romani, sempre più invogliati degli ornamenti ad intrecci, studiarono altre ingegnose e più complicate combinazioni raddoppiando il motivo della vôlta di Santa Costanza or riportato. Se ne vede un primo tentativo nei trafori di finestra dell'oratorio di Equizio a suo luogo citati, se ne vede il tipo completo nel bel traforo di finestra arcuata del secolo V già riportato.

a

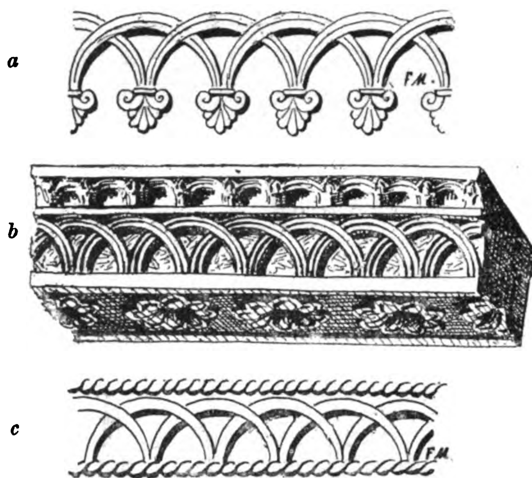
b

c

d

e


Ornamenti classici a girelli: *a* - Terracotta etrusca del Museo Faleriano — *b* - Rosone in istucco nel Museo nazionale Romano — *c* - Cornice del sepolcro di M. V. Eurisace — *d* - Cornice nel Tabulario — *e* - Cornice nel Foro Romano.

E nei mosaici romani noi troviamo pure i nodi formati da due o più anelli incrociati, le stelle a sei e ad otto punte formate da listelli intrecciati, or retti, or curvi, or mistilinei. Troviamo gli archetti accavallati, i gigli, ecc., motivi che ritroviamo poi in epoca più tarda nei rozzi lavori dei bassi tempi, i cui artefici avevano certo assai meno erudizione di noi, ma guardavano dove camminavano, e, ammirando quei graziosi intrecci che avevano costantemente sotto gli occhi, li riproducevano. Avrei potuto citare moltissimi altri esempi, ma ho voluto restringermi ai soli mosaici esistenti in Roma ed anteriori alla scuola bisantina, per affermare la verità del mio asserto con prove materiali di fatto che escludano qualsiasi dubbio o incertezza. Del resto nell'opera sull'arte cristiana del P. Garrucci se ne possono vedere anche degli altri.

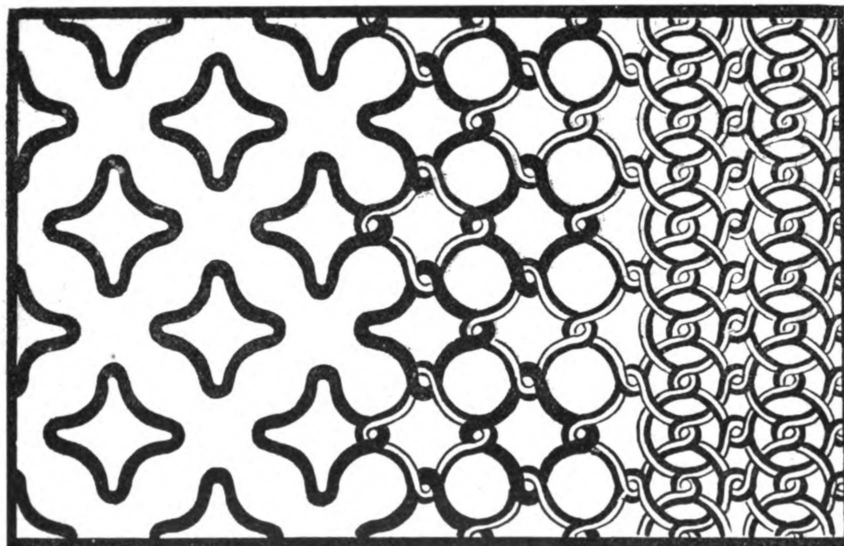


Confronto di motivi ornamentali: *a* - Da uno scudo etrusco-romano nel Museo Faleriano; *b* - Architrave dell'VIII secolo in Santa Maria in Cosmedin; *c* - Dal piedestallo della colonna Traiana

***

Gli edifizi dell'epoca costantiniana subirono tali e tante trasformazioni, che poco o nulla della loro decorazione pervenne sino a noi. Noi sappiamo però che le prime basiliche cristiane erano di grande magnificenza, e per molti secoli, massime ai popoli latini che qui accorrevano in frequenti pellegrinaggi, esse servirono di modello per tutte le loro chiese. Ed è a presumersi che quelle imitazioni non si limitassero soltanto alla forma architettonica dell'edificio, ma si estendessero anche alle sue parti decorative.

Quindi è naturale che gli artisti, che in quell'ambiente vivevano, vi s'inspirassero di continuo; ed è infatti negli oggetti d'arte di quel periodo che noi abbiamo trovato e troveremo i prototipi di certi motivi ornamentali da essi adoperati così di sovente. Veggasi, a mo' esempio, la croce gemmata di forma latina che campeggia nel centro del gran mosaico di Santa Pudenziana alla quale s'inspirarono gli artisti del VI secolo che scolpirono i plutei di Santa Balbina, di San Clemente, di Santa Maria in Cosmedin, ecc.; nei paliotti dall'ottavo all'undicesimo secolo, vedesi riprodotta la croce incisa sull'antico altare in legno di San Silvestro ornata da treccette. Veggansi pure i pavoni scolpiti sul grande sarcofago in porfido di Santa Costanza, che è nella sala a croce greca del Museo vaticano, con la coda che sembra formata da una sola piuma; non sono essi il prototipo di quei pavoni rozzamente scolpiti sui paliotti e sugli archivolti dei bassi tempi?



Origine delle intrecciature romane: *a* - Scomparto a quadrati curvilinei (Terme di Caracalla); *b* - Lo stesso raddoppiato (Mausoleo Santa Costanza); *c* - Lo stesso quadruplicato (Traforo di finestra)

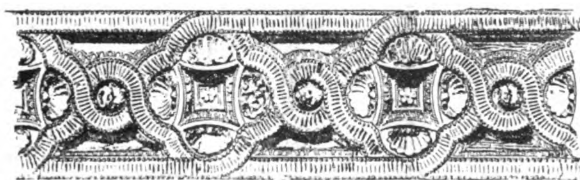
E quelle arcatine binate che si vedono sui paliotti, sostenute da quattro colonne striate obliquamente, non sono forse una barbara riproduzione di quei grandi tabernacoli del IV e del V secolo formati da quattro colonne ornate di eleganti scannellature elicoidali con euritmica simmetria disposte, che sostenevano due archi messi in croce? Così parimenti nelle lucerne cristiane in terracotta, non troviamo forse quelle foglie di vite e quei grappoli stilizzati in forma di cuori? E certi motivi ornamentali a girelli che ci sembrano estranei all'arte nostra, non sono poi realmente tali, se se ne trovano le tracce nei monumenti locali antichissimi anteriori alle invasioni barbariche (vedi pag. 182).



a



b



c

Fregi ad intrecciature: *a* – Badia di Ponzano (sec. XII); *b* – Monumento di Bonifacio VIII (sec. XIV); *c* – Villa Madama (sec. XVI)

Gli esempi citati provano ad esuberanza come quella particolare ornamentazione ad intrecci curvilinei nacque in Roma ove essa ebbe larga applicazione nei mosaici colorati dell'epoca classica, prima, nella scultura ornamentale dei bassi tempi, poi; e finalmente nei mosaici tassellati cosmateschi del medio evo, abbracciando un lungo periodo di undici secoli che non ha riscontro nella storia dell'arte di altri popoli; nè qui si ferma, ma riappare ancora nei lavori del XIV, del XVI e del XVII secolo.

***

Sfatata la leggenda dell'arte bisantina, un'altra ne rimane, ed è quella che pretende lombardi i lavori che abbiamo descritto; ma le forme cubiche e pesanti dei capitelli, le vòlte in pietra, le cornici ad archetti pensili con fregi a denti di sega, le gole intagliate a foglie acuminate ed altre cento caratteristiche dell'arte lombarda, sono cose che non si riscontrano negli edifizi romani; nè mai abbiam veduto quei mostri avviticchiati che sembrano contorcersi in ispasimi atroci, di cui tanto si compiacevano i lombardi artefici, ma gentili colombe con l'ulivo nel becco (ricordo delle catacombe), o vispe e fantastiche chimere che sembrano inspirate agli eleganti ippogrifi delle pitture murali pagane (pag. 169-171).

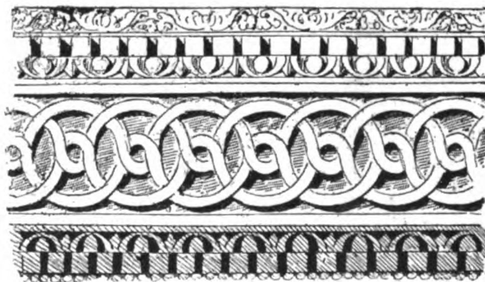
Troppo mi dilungherei, ma basta quel poco accennato per convincere anche i più restii a dover ammettere che l'arte ornamentale in Roma non fu bruscamente interrotta, ma ebbe il suo continuo e progressivo svolgimento, con caratteri speciali.

E non poteva essere altrimenti, essendosi qui sempre lavorato, anche nei tempi di mag-

a



b

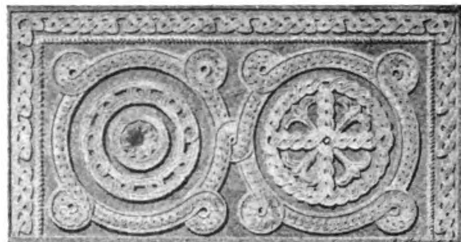


c



Fregi ad intrecciature: *a* – Logge di Raffaello (sec. XVI); *b* – San Grisogono (sec. XVII); *c* – Palazzo Mattei (secolo XVII)

giore calamità, anche nei periodi più tristi per l'arte. Qui furono costruite, dal IV secolo in poi (cosa incredibile), 1400 chiese! Alcune di queste furono anche ricostruite più volte; alle più insigni, tutti i pontefici recarono successivamente nuovi abbellimenti o restauri; poteva dunque l'arte rimanere per otto secoli inoperosa? Sarebbe assurdo il crederlo.



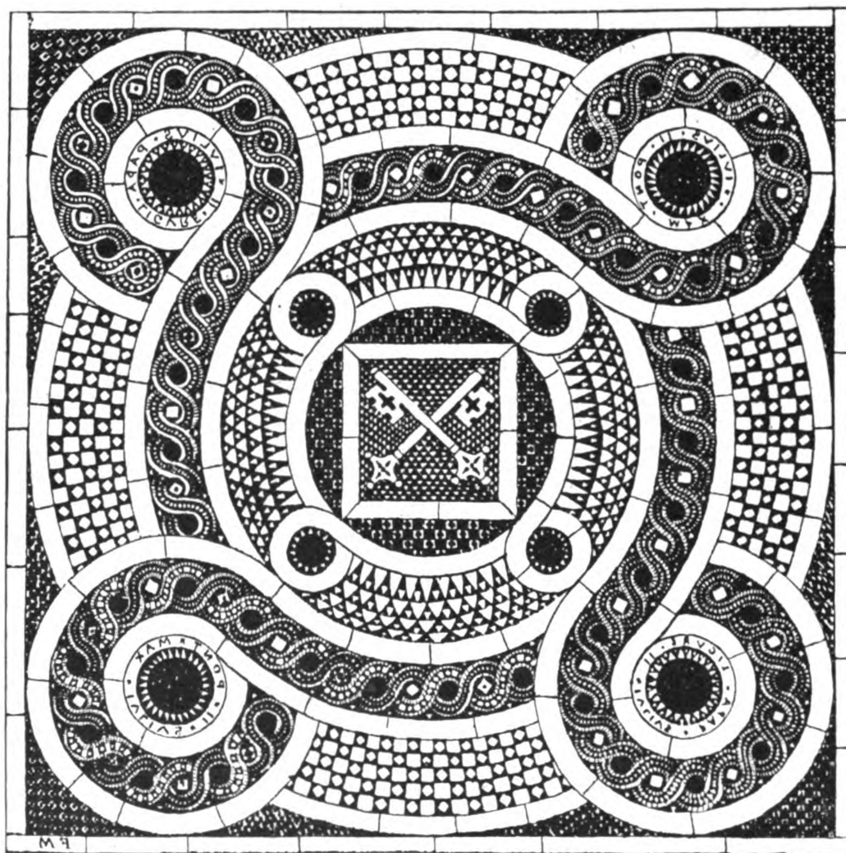
Paliotto dei bassi tempi (Museo nazionale Romano)

Roma nei bassi tempi ha uno stile proprio assai più elegante e corretto di quanto si rinviene qua e là per altre parti d'Italia, e dal poco qui sommariamente accennato si vede come essa può presentare, nei numerosi avanzi raccolti, lo svolgimento completo di quello stile. Che se poi si potessero rimettere in luce quei moltissimi lavori che stanno ancora nascosti ne' suoi vecchi monumenti, e la cui presenza ci è rivelata dai frammenti che qua e là appariscono, ci sarebbe da credere che, come al tempo dei Cosmati, l'officina principale di tali sculture fosse Roma.

Io veggo un sorriso d'incredulità balenare sul volto del cortese lettore; ma, se egli avrà la pazienza di leggere il seguente elenco, forse finirà col darmi ragione.

Mi auguro intanto di poter presto pubblicare un lavoro più completo di questo, sopra un periodo dell'arte così poco conosciuto, di cui ho raccolto migliaia di documenti, se le forze mi assisteranno, e se gl'intelligenti vorranno, come spero, incoraggiarmi nell'arduo ed importante lavoro.

FERDINANDO MAZZANTI.



Pavimento del tempo di Giulio II (Sala della Segnatura al Vaticano)

ELENCO DEGLI EDIFICI

OVE SI TROVANO FRAMMENTI DI SCULTURE ORNAMENTALI DEI BASSI TEMPI

Roma.

Acquedotto Neroniano.
Archetto (via).
Sant'Agata dei Goti.
Sant'Agnese fuori le mura.
Sant'Alessio.
Sant'Ambrogio.
Santa Anastasia.
Sant'Angelo in Pescheria (via).
Antonelli (palazzo).
Sant'Antonio Abbate.
Sant'Antonio (ospedale).
Santi Apostoli.
Badia delle Tre Fontane.
Santa Balbina.
Boemi (casa dei).
San Bartolomeo all'Isola.
Basilica di Massenzio.
Basilica Giulia.
Battistero di Costantino.
Santa Bibbiana.
Bologna (vicolo del).
Botteghe Oscure (via).
Borghese (villa).
Busiri (casa).
Catacombe di San Calisto.
Catena (vicolo della).
Cavalieri di Malta (villa).
Santa Cecilia (chiesa).
Santa Cecilia (chiostro).
Santa Cecilia (piazza).
Cerchi (via de').
San Cesareo.
San Clemente.
Colosseo.
Consolazione (via della).
San Cosimato.
Santi Cosma e Damiano.
Santa Croce in Gerusalemme.
Sacro Cuore a piazza Navona.
San Domenico (cappella).
Esquilino (scavi).
Edificio del mille presso il Forq.
Flaminia (via).
Foro di Augusto.
Foro Romano.
Foro Traiano.
Santa Francesca Romana (chiesa).
Santa Francesca Romana (chiostro).
Genovesi (via).
San Giorgio in Velabro.
San Giovanni in Laterano.
San Giovanni in Laterano (chiostro).
San Giovanni a Porta Latina.
Santi Giovanni e Paolo.
Governo Vecchio (palazzo).
San Gregorio.
Greca (via della).
Grotte Vaticane.
Inghiramia (villa).
Leonina (via).
Liquorini (giardino).
Locus Vestae.
San Lorenzo fuori le mura.
San Lorenzo (chiostro).
San Lorenzo in Lucina.
San Lorenzo in Panis-Perna.
Luce (via della).
Madonna dei Monti (via della).
Magazzino Archeologico Municipale.
San Marco (portico).
Santa Maria in Aracoeli.
Santa Maria in Cosmedin.
Santa Maria in Domnica.
Santa Maria Liberatrice.
Santa Maria Maggiore.
Santa Maria in Monticelli (via).
Santa Maria in Trastevere.
Santa Maria in Scala Coeli.
Santa Maria del Priorato.
San Martino ai Monti.

Santa Margherita.
Santi Marcellino e Pietro
Mattei (villa).
Mausoleo di Santa Costanza.
Mausoleo di Sant'Elena.
Medici (villa).
Merulana (via).
Ministero Lavori Pubblici.
Monumento Vittorio Emanuele.
Monteroni (via).
Mura di San Giovanni.
Museo Artistico Industriale.
Museo Cristiano Lateranense.
Museo Nazionale Romano.
Museo Pagano Lateranense.
Museo di Propaganda Fide.
Museo Vaticano.
Santi Nereo ed Achilleo.
San Nicola in Carcere (corte).
Odeo di Mecenate.
Orto Aracoeli.
Ostiense (via).
Palatino.
San Pancrazio.
San Paolo (basilica).
San Paolo (chiostro).
San Paolo (via Nazionale).
Pincio (passeggiata).
Platonia dei Santi Pietro e Paolo.
Polacchi (via de').
Polveriera (via della).
Ponte Nomentano.
Porte urbane.
Porta Angelica (via di).
Portico d'Ottavia.
Portico di Filippo
Pantheon.
San Pietro in Vaticano.
Santa Prassede.
Santa Prisca.
Protettorato di San Giuseppe.
Santa Pudenziana.
Santi Quattro Coronati.
San Saba.
Santa Sabina.
Sacra Via nuova.
San Salvatore in Onda.
Salumi (via de').
San Sebastiano fuori le mura.
San Sebastiano (Catacombe).
San Sebastiano in Pallara.
Santi Quattro Coronati.
Santo Stefano degli Abissini.
Santo Stefano del Cacco.
Santo Stefano Rotondo.
Sforza Cesarini (piazza).
Santo Stefano del Cacco (via).
Santo Stefano su la via Latina.
San Silvestro in Capite.
San Sisto Vecchio.
Tabulario.
Tempio del Divo Giulio.
Tempio di Antonino e Faustina.
Tempio di Romolo e Remo.
Tempio rotondo presso Bocca della Verità.
Terme di Caracalla.
Teutonici (cortile).
Titolo di Equizio.
San Tommaso in Formis.
Tor de' Specchi (monastero).
Tribuna Tor de' Specchi (via).
Verano (camposanto).
Santi Vincenzo ed Anastasio.
San Valentino.
San Zenone (cappella).

Dintorni di Roma.

Albano — Corso Vittorio Emanuele.
Anagni — Cattedrale e Museo.
Castel Sant'Elia — Santa Maria.
Civita Castellana — Duomo.
Farfa — Badia.
Ferentino — Palazzo Arcivescovile e Duomo.
Fiano Romano — Badia di Santo Stefano.
Grottaferrata — Museo e Badia.
Leprignano — San Leo.
Montelibretti — San Nicola.
Monte Soratte — San Silvestro.
Palestrina — Palazzo arcivescovile.
Palombara — San Giovanni in Argentella.
Poli — Santo Stefano.
Ponzano — Badia.
Rignano — Sant'Abbondio.
Segni — Canonica.
Subiaco — varie.
Sutri.
Tivoli — Campanile del Duomo.
Toscanella — San Pietro.
Vetralla — San Francesco.
Velletri — Duomo.
Viterbo — varie.
Zagarolo — Palazzo Rospigliosi.

IL PALLIO O TRITTICO MARMOREO DI VIGHIGNOLO

NEL PATRIO MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO

Quello che vedi oggi nel Circo Flaminio, troverai domani sul Colle Tarpeo, se però così ne ami Iddio che non sia messo piuttosto in fornace o nel fondamento di qualche casa rustica.

(*Lettera del XV secolo di* Fra Giocondo *al padre Lodovico De Agnelli*)

Et dessoubs près terre Notre Seigneur en tombeau.

(Pasquier Le Moyne, 1515).



EGGESI nella Relazione sulle antichità entrate nel patrio Museo archeologico di Milano del 1891, che essendo stato messo in vendita dalla parrocchia di Vighignolo, presso Settimo Milanese, un bassorilievo in marmo di scuola lombarda *di un certo interesse,* la Consulta, riconosciuto che la parrocchia non poteva farne dono, nè deposito, e che anzi aveva ottenuto l'autorizzazione governativa alla vendita ad un pubblico Museo onde potesse soddisfare ad opere indispensabili al fabbricato della chiesa parrocchiale, ne addivenne all'acquisto coll'autorizzazione del Ministero dell'istruzione pubblica, non senza qualche contrarietà da parte di taluno dei membri della Consulta medesima.

Di quel pallio o frontale marmoreo a foggia di trittico, della lunghezza di m. 1.90 e dell'altezza di 70 centimetri, si diede in quella Relazione una riproduzione eliotipica; ma fa d'uopo dire che quella scultura venisse giudicata di ben poco valore, se, collocata nel Museo archeologico ad un'altezza di oltre 5 metri dal suolo, dovette, poco tempo dopo, venir fatta abbassare di oltre un metro, là dove vedesi attualmente, al disopra della lapide del monumento a Gastone di Foix, e cioè ad un'altezza tale tuttora da riescire tolta ogni possibilità di attento esame di quell'opera scultoria.

E poichè, non appena quel pallio pervenne nel patrio Museo archeologico, insorse tosto il dubbio ch'esso potesse far parte di altro monumento andato disperso, e per l'appunto del grandioso sarcofago col sottostante altare fatto erigere dal duca Lodovico il Moro alla moglie Beatrice d'Este ed a sè, di mano di Cristoforo Solari,[1] si fece vagamente menzione di quest'altra destinazione nella Relazione precitata, laddove non si esclude che quel pallio marmoreo potesse avere anteriore e lontana provenienza, ma si preferì accennare alla probabilità che, anzichè un pallio d'altare, fosse quel marmo l'architrave superiore della porta d'ingresso della chiesetta di Vighignolo nella sua fronte.

[1] Veggasi all'uopo quanto fu scritto fin dal marzo 1892 nel giornale *Natura ed Arte* di Milano, sotto il titolo: *Il pallio o trittico marmoreo del Museo archeologico in Milano,* e il recente fascicolo II del *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XIX volume, 1896.

Con ciò si è tenuta quella via di mezzo ch'è pur tanto pregevole in molte questioni, e che si riassume nel noto proverbio *in medio stat virtus,* ma che nella risoluzione di un determinato quesito non ha valore se non quando siansi esperite tutte le constatazioni di raffronto per le quali ci si affaccia impellente una data opinione, fosse pur dessa anche meramente ipotetica.

Innanzi dunque che la polvere dell'obblio si addensi sul prezioso trittico di Vighignolo, dopo il sommario giudizio datone nella Relazione della Consulta, ne sia concesso riassumere qui brevemente le considerazioni ed induzioni in forza delle quali verrebbe quella scultura ascritta ad opera di Cristoforo Solari, e più precisamente al Mausoleo ducale di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este.

Diviso il pallio di Vighignolo in tre scomparti, offre in quello di mezzo la raffigurazione, ad alto rilievo del *Cristo nel sepolcro,* ignudo fino alla cintola e con le braccia incrociate sul davanti. Dai bracci trasversali della Croce, a cui il Cristo sta appoggiato, pendono i flagelli, e dietro ad essa si levano la spugna e la lancia del doloroso supplizio. Nello scomparto di sinistra, la *Vergine-madre,* riccamente panneggiata, stringe al petto le mani giunte in atto d'orazione, e altrettanto fa *San Giovanni Evangelista* nello scomparto di destra. Solo egli tiene le mani incrociate più in basso sul petto: ha una copiosa capigliatura a ricci che gli piove sulle spalle ed una veste a fitte pieghe chiusa con fermaglio al sommo del petto, ricoperta sulla spalla sinistra da un mantello esso pure a molteplici pieghe. (Veggasene la riproduzione alla pagina seguente).

Il tipo del Cristo è quello tradizionalmente adottato nell'arte cristiana, e cioè il tipo diritto ortognato, con capelli lunghi divisi in mezzo alla fronte, naso leptoriniano, e cioè stretto in confronto alla larghezza, arco delle sopracciglia assai spiccato, labbro superiore alquanto prominente, e barba breve divisa in due al basso del mento. Corrisponde, infine, in tutto a quel tipo della divinità umanizzata che prevalse in Occidente a differenza di quanto manifestossi in Oriente, ove l'immagine del Cristo serbò spesso lineamenti maestosi e le pupille dilatate, catalettiche quasi, delle figure babilonesi ed assire.

Tipi affini, con ovale del viso ben delineato e gran regolarità di lineamenti hanno la Vergine Maria e il San Giovanni, che tengono, come il Cristo, semiaperta la bocca con espressione di profondo corruccio.

Il drappeggiare degli abiti in entrambe queste figure è d'alcun poco grave e affagottato, specialmente nella Vergine; le pieghe sono tormentate benchè disposte con certa simmetria, e il marmo di Carrara, alquanto talcoso, da cui questi bassorilievi sono tratti, dà alle tre figure certa lucentezza cerea che attenua quei difetti, ma non è sufficiente a nasconderli.

Benchè il pallio frontale di cui discorriamo non porti alcuna iscrizione nè data qualsiasi, è agevole riconoscere in quest'opera marmorea i caratteri di un artista del Rinascimento lombardo, nell'ultimo decennio del XV secolo, ch'ebbe somma voga ai suoi tempi, benchè di gran lunga inferiore al suo competitore Antonio Omodeo, e cioè di *Cristoforo Solari,* detto il *Gobbo,* lo scultore ufficiale della casa ducale Sforzesca dal 1495 al 1500.

Di questo artista, conosciuto per la perizia sua come architetto della cupola rimastaci di Santa Maria della Passione del 1529, le sculture di maggior notorietà e merito sono pur sempre le due statue da lui eseguite, fra il 1492 e il 1499, di Lodovico il Moro e della consorte Beatrice d'Este. E, per vero, quando si eccettui un San Giorgio che gli viene attribuito nella chiesa della Carità di Venezia, da lui eseguito anteriormente a quella data, le altre statue accertate di sua mano, fra cui il Cristo alla colonna nella sagrestia meridionale del duomo di Milano, l'Adamo e qualche altra statua decorativa all'esterno della cattedrale, sono tutte posteriori al 1500, e rivelano uno scultore la cui fama, che destò qualche gelosia nello stesso Michelangelo, era d'assai inferiore alla nomèa acquistatasi colle statue del duca e della duchessa di Milano.

Ora, chi abbia esaminato attentamente quei due simulacri, riuniti recentemente nella navata trasversale sinistra della Certosa di Pavia, non può a meno di notar tosto la grande

affinità esistente non solo nel modo di lavorazione, ma persino nella qualità stessa del marmo, che si rivela l'identica, e nelle due statue ducali e nelle tre figure del pallio testè acquistato dal Museo archeologico.

Uguale è in entrambe quelle opere la tendenza dello scultore a certe forme pienotte e rotonde, nonostante si tratti nel Cristo uscente dal sepolcro di un soggetto trattato di solito dagli artisti del Rinascimento con soverchia asciuttezza di forme, quasi per rendere più vivo nei riguardanti il senso di dolore e pietà proprio a quella scena.

Tenuto conto poi della differenza fra le due teste ducali effigiate, con gli occhi e le labbra chiuse e i lineamenti calmi in atto di dormienti il sonno eterno, e le tre teste del



PALLIO O TRITTICO MARMOREO DI VIGHIGNOLO
ORA NEL PATR.O MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO

pallio di Vighignolo scolpite invece tutte e tre con vivace espressione di rassegnata compunzione, uguale è in entrambe le sculture il modo con cui sono trattate le parti di nudo, e, in ispecial modo, le mani dalle dita appiattite ricordano in tutto le mani incrociate del duca, benchè senza i sottili guanti di cui quest'ultime vanno ricoperte.

Anche il modo con cui sono delineati i ricci nella testina di San Giovanni ne fa correre tosto al pensiero i ricciolini della caratteristica zazzera del duca Lodovico, ma, più di tutto, ne rende avvisati trattarsi d'uno stesso scultore per entrambe quelle opere, la tecnica con cui sono condotte a fine con manifesto sentimento di soverchia simmetria, i panni e le numerose pieghe delle vestimenta. Perfino le cordicelle e le annodature dei flagelli che pendono dalla Croce sono riprodotte nell'egual modo con cui vediamo grossolanamente, ma con molta precisione, scolpite le maglie a rete dell'abito della duchessa Beatrice.

Ciò però che maggiormente colpisce l'osservatore del pallio di Milano si è l'identicità del marmo in cui esso è foggiato con quello in cui furono scolpite le due statue ducali di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este. È assolutamente lo stesso marmo cristallino, di grana serrata ed omogenea, con spezzatura saccaroide, a cui il tempo ha dato la stessa lucentezza cerea nelle parti liscie, e una tinta uniforme, lievemente cenerognola, nelle pieghe delle vesti e nel fondo dei tre scomparti, non abbelliti d'ogni intorno che da una gola rovescia.

Da queste risultanze si viene facilmente alla conclusione che non solo il frontale marmoreo recentemente acquistato dal Museo archeologico è opera di Cristoforo Solari detto il *Gobbo,* ma ha stretta attinenz: col grandioso monumento stato ordinato nel 1497 da Lodovico il Moro in onore della defunta sua consorte Beatrice d'Este.

Ora, se quel monumento non fu certo condotto a fine secondo l'originario divisamento del duca, giacchè la statua stessa della duchessa Beatrice si appalesa non pienamente ultimata nel cuscino e nella parte posteriore della testa, sappiamo però ch'esso era già in parte eretto nell'abside della chiesa di Santa Maria delle Grazie allorchè la cattura a Novara del duca, nel 1500, disperse per sempre tutti i suoi munifici progetti.

Il Solari stesso, incaricato esclusivamente del lavoro come scultore ufficiale,[1] fin dal 1495, della casa ducale Sforzesca dopo la morte del suo predecessore Antonio Mantegazza, lasciò Milano in seguito agli avvenimenti guerreschi della venuta dei Francesi con Luigi XII, e recatosi a Roma mutò carattere e indirizzo all'arte sua, come lo provano le statue da lui compiute posteriormente in Milano, nelle quali appare evidente l'imitazione michelangiolesca.

Nessuna notizia positiva abbiamo circa la forma e disposizione della sepoltura della salma di Beatrice ordinata dal duca Lodovico, all'infuori di una lettera di sollecitazione dei lavori in corso fatta dal duca stesso a Marchesino Stanga, del penultimo giorno di giugno del 1497, e di un breve cenno del Vasari;[2] il Verri e il Corio aggiungono solo che il monumento costò ben 15,000 scudi d'oro, compresavi però, al dir del Corio, la relativa cappella.[3] Ciò che appar certo si è che il duca Lodovico intendeva essere effigiato e (come da testamento da lui predisposto) riposare, anzi, dopo morto, accanto alla perduta sposa; e, infatti, condotta a termine pienamente è la di lui statua marmorea col manto ducale e lo scettro fra mani, mentre i di lui resti andarono dispersi, come sappiamo, nel castello di Loches in Francia, ove moriva il 27 maggio 1508.

Dalla lettera menzionata del 1497 veniamo informati che, oltre la sepoltura, che il duca desiderava fosse condotta a fine non appena ultimato l'avello e tutta in un tempo, voleva vi fosse fatto anche un altare, lo che riesce facilmente spiegabile quando si consideri il numero stragrande di messe e preci funebri che Lodovico ordinò venissero recitate nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in suffragio della compianta consorte. Una messa per l'anima della duchessa ordinò il duca fosse detta in ogni giorno di martedì, e regalò alla chiesa e al convento, all'uopo, ricchi paramenti e servizi d'altare.

A questi dati, a vero dire poco concludenti, per conoscere quale fosse la sepoltura di Beatrice eretta dal Solari, vengono ad aggiungersi fortunatamente brevi notizie di un testimone oculare che vide nel 1515 il disperso monumento, e ne lasciò notizia in un diario pubblicato a Parigi nel 1525. È questi *Pasquier Le Moyne,* il quale, nella sua qualità di *portier ordinaire* di Francesco I, descrive succintamente le cose principali da lui vedute in Italia, e fra di esse la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Milano ch'egli dice: *La plus belle et singulière église de toutes les autres églises de Milan.*

Ora, il Pasquier nota, per l'appunto, fra le varie curiosità di questa chiesa, la tomba di Beatrice, così descrivendola: *La sépulture de Beatrix, femme du More, est enlevée en haut très richement, et dessoubz près terre notre Seigneur en tombeau.*[4]

[1] Secondo il Perkins, il Solari, pur dirigendo egli solo i lavori, si fece sussidiare da cinque scultori della Fabbrica del Duomo, e cioè da: Ambrogio Ghisolfo, Leontino Ferrari, Biagio da Vairone, Giuliano Pasifico e Benedetto Dell'Onago.

[2] Il Vasari, parlando delle due statue di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este, ch'egli dice condotte con molta pulitezza, accenna com'esse dovevano essere (e non già fossero) poste sopra un sepolcro di mano di Giovan Jacopo Della Porta, scultore ed architetto del Duomo.

Di questa notizia nulla affatto trapela nella lettera citata di Lodovico Maria Sforza a Marchesino Stanga, in cui l'incaricato della sepoltura e dell'altare in memoria di Beatrice risulta esclusivamente Cristoforo Solari detto il *Gobbo.*

Il numero dei pezzi di marmo (undici) acquistati a Venezia, ove erano evidentemente pervenuti, per via di mare, da Carrara e Serravezza, e che il Solari ebbe poi dai frati della Certosa di Pavia, accennerebbe infatti ad un sarcofago suntuoso; ma il non esservi rimasti di esso che le due statue e il pallio dell'altare, lascia supporre, con qualche fondamento, che il mausoleo non fosse stato condotto a fine, come parrebbe dimostrarlo altresì l'incompiuta lavorazione della statua di Beatrice.

Aggiungasi che, mentre ci pervennero le epigrafi delle altre tombe Sforzesche della chiesa delle Grazie, niuna traccia rimane di quelle che il duca stesso, nella già menzionata lettera a Marchesino Stanga del 1497, gli aveva ordinato « fossero fatte in marmo negro alli ritratti della cappella », e che evidentemente non vennero mai compiute.

[3] Nella lettera del duca Lodovico Sforza, del 4 dicembre 1497, l'abside delle Grazie, ove doveva sorgere il monumento funerario alla duchessa Beatrice, viene chiamato la cappella maggiore del tempio.

[4] Veggasi l'articolo dell'ingegnere Beltrami, nel fascicolo II, 1890, dell'*Archivio storico lombardo,* dal titolo: « Notizie sconosciute intorno alle città di Milano e Pavia ».

Da questo breve cenno non si può dedurre se la sepoltura di Beatrice fosse in tutto ultimata, ma, ad ogni modo, è innegabile che le due statue costituenti il monumento erano elevate dal suolo con certo aspetto maestoso, e che al basso dell'altare, che sappiamo essere stato costrutto per la tomba ducale, vedevasi un Cristo nel sepolcro, opera indubbia essa pure di Cristoforo Solari.

Con la concisione con cui si esprime il Pasquier non si fa cenno delle due statue in bassorilievo della Vergine e di San Giovanni che fiancheggiano nel trittico marmoreo di Vighignolo l'immagine centrale di Cristo, ma appare evidente come, data quella concisione, non potesse il pallio dell'altare alla sepoltura di Beatrice essere meglio descritto di quello che fece il Pasquier, designandolo come *notre Seigneur dans le tombeau.* E, per vero, le due figure laterali, poste ritualmente accanto al Cristo crocefisso, sono affatto accessorie e il soggetto del bassorilievo rimane pur sempre quello del Cristo nel sepolcro.

L'importanza pertanto della coincidenza fra il cenno lasciatoci dal Pasquier del Cristo nel sepolcro al basso del monumento ducale di Lodovico il Moro e Beatrice, e l'egual soggetto trattato nel trittico marmoreo di Vighignolo, non può a meno di fermar tosto l'attenzione dell'osservatore; e quando si aggiunga a quella coincidenza l'identità del marmo già notata fra quel trittico e le due statue ducali, e, più che tutto, l'egual ispirazione e lavorazione artistica quale, sul finire del XV secolo, non ebbe fra gli artisti lombardi che Cristoforo Solari detto il *Gobbo,* si ha un concorso tale di circostanze da escludere artisticamente che il trittico marmoreo di Vighignolo non sia lo stesso pallio dell'altare condotto a fine dal Solari nell'abside di Santa Maria delle Grazie per il monumento a Beatrice d'Este.

Rimane, è vero, a spiegarsi la dispersione nell'umile borghetto suburbano testè citato di quel prezioso frammento scultorio; ma, pur facendo difetto al riguardo precise attestazioni e concludenti documenti, sta pur sempre che la coincidenza delle preaccennate circostanze si appalesa così manifesta *da far ascrivere* fin d'ora quel trittico marmoreo a *Cristoforo Solari* non solo, ma più propriamente al *monumento da lui eretto,* fra il 1497 e il 1500, *a Beatrice d'Este,* d'ordine del duca Lodovico il Moro.

Ad ogni modo, che quel trittico non sia opera artistica stata fatta espressamente per la chiesetta di Santa Maria, di patronato Meraviglia, nel borgo di Vighignolo, ma colà portata da Milano, e posta a decorazione dell'altare nella cappella a destra più specialmente riservata ai Meraviglia nella chiesa stessa, emerge chiaramente dal contrasto che faceva quel pallio, di bel marmo e buona lavorazione, con le nude pareti di quella chiesa, solo da pochi anni ingrandita ed abbellita, ma prima angusta e in uno stato di squallore.

Aggiungasi che il trittico è, come vedemmo, di dimensioni abbastanza ragguardevoli e di un marmo di Carrara (e più precisamente del filone di Serravezza) fra i meglio apprezzati di quelle cave; e mentre riesce chiaro per sè che sul finire del XV secolo, e per un monumento ducale, un artista come il Solari si valesse di materia di tanto pregio, stante l'ordinazione espressamente fatta all'uopo dal duca dei marmi di Carrara occorrenti al monumento a Beatrice, non trova alcuna plausibile spiegazione il fatto che l'umile chiesetta di Vighignolo, funzionata fino ai tempi di San Carlo da una congrega di Francescani e affatto disadorna, potesse avere ordinato e fatto eseguire, da artista di tanta vaglia, quel pregevole lavoro marmoreo.

Fu posto innanzi l'avviso che, anzichè ad uso di pallio, fosse quel trittico marmoreo apposto prima a guisa d'architrave a qualche portale, ma la diversa sua destinazione non elimina le difficoltà accennate dalla comparsa di opera di tanto pregio artistico e di certo valore effettivo in un borghetto che contava nel principio del XVI secolo poco più d'un centinaio d'abitanti, e le cui tracce artistiche, rimaste per lo più nelle antiche case dei Meraviglia, sono ben lontane dalla ricchezza, per marmo e lavorazione, di quel trittico marmoreo.

Si tratta dunque di un'opera d'arte importata nella chiesa di Vighignolo, con tutta probabilità dalla vicina città di Milano, per opera della famiglia dei Meraviglia, i quali,

avendo il patronato di quella chiesa e dell'altro oratorio (ora cimitero) di San Sebastiano, la adattarono all'altare della loro cappella di famiglia, senza che offrisse alcun legame con la povertà d'arredo dell'altare e di tutta quanta la cappella, solo abbellita nel 1785 di una medaglia marmorea al posto della tela preesistente, proveniente essa pure da Milano, e rappresentante Sant'Antonio da Padova rapito in cielo dagli angeli.

Sgraziatamente, per quante ricerche siano state fatte dal signor parroco di Vighignolo, negli atti colà esistenti, nulla ebbe a venire in luce circa l'epoca in cui quel pallio fu collocato nella cappella Meraviglia; ma ciò non toglie che proseguendosi le indagini non si abbia finalmente a ritrovare il bandolo della matassa.

Per ora, e fino a che non intervengano maggiori prove, due fondate supposizioni ponno farsi circa il trasporto a Vighignolo da Milano del pallio o trittico marmoreo di cui trattasi, e sono le seguenti.

Tenuto conto che, al dire di quel signor parroco, quell'opera d'arte sarebbesi trovata a Vighignolo da oltre due secoli almeno, possiamo cioè arguire che essa sia stata colà trasportata da Milano nella seconda metà del XVI secolo in seguito alle relazioni di parentela esistenti verso quell'epoca fra i Lampugnani, alla cui famiglia apparteneva quell'Oldrado che nel 1564 acquistò per 38 scudi d'oro le due statue ducali, che regalò poi alla Certosa di Pavia, e il ceppo patrizio dei Meraviglia. Una Barbara Lampugnani andò sposa infatti, in quel torno di tempo, a Luigi Meraviglia (1560-1630), e la parentela fra le due famiglie si rinnovò anche nel secolo seguente in cui un Carlo Meraviglia condusse a sposa, nel 17 maggio 1636, una Elisabetta Lampugnani.

Data questa stretta parentela, riuscirebbe spiegabile, come, fatto acquisto l'Oldrado Lampugnani (che sappiamo essere poi morto nel 1586 e sepolto a Santa Maria delle Grazie) del tumulo ducale eretto a Beatrice d'Este e Lodovico il Moro, e che, in seguito alle disposizioni impartite da San Carlo in ossequenza alla bolla di Pio IV, era stato atterrato e a lui venduto nel 1564, potesse aver fatto dono ai Meraviglia di quel trittico marmoreo, la cui fessura sul fianco destro, di vecchia data, risale certo a quell'epoca.

Un'altra supposizione che potrebbe farsi si è che il pallio marmoreo non sia stato adattato all'altare dei Meraviglia in Vighignolo che sul finire del secolo scorso, allorchè andò distrutta la chiesa di San Francesco Grande, ove i Lampugnani e i Meraviglia avevano i loro sepolcri e da cui potrebbe essere proveniente, benchè di quell'opera d'arte non si faccia alcuna menzione nelle descrizioni lasciateci della basilica Naborriana dal Torre, Lattuada, Sormani, ecc.

Questa supposizione, e tanto meno l'altra che si affaccia a primo aspetto che possa quel pallio marmoreo provenire, verso la fine del XVIII secolo, dal convento di Santa Maria delle Grazie, all'epoca della soppressione dei Domenicani, non hanno pertanto alcun serio fondamento, anche perchè non consta sieno stati distratti oggetti d'arte ed effetti dalla chiesa delle Grazie allorchè nel gennaio 1796, in seguito all'assedio del Castello di Milano, i frati Domenicani passarono dalle Grazie a Sant'Eustorgio. E, d'altronde, come combinare tale data con la remota comparsa di quel trittico nella chiesa di Vighignolo?

Aggiungasi inoltre che essendo, verso il principio del corrente secolo, stato nominato parroco don Cesare Meraviglia, che, con lodevole diligenza, redasse accurate notizie intorno alla chiesa di Vighignolo e ne sostenne i diritti accanitamente verso il patrono don Antonio col. Meravigli, non saprebbesi conciliare la comparsa a Vighignolo, in epoca a lui sì vicina, del pallio marmoreo in questione, coll'assoluto silenzio da lui tenuto intorno a quell'opera d'arte.

Più accettabile si presenta quindi la prima supposizione che il trittico marmoreo sia pervenuto dai Lampugnani ai Meraviglia e sia poi stato collocato nella chiesa di loro patronato verso il 1564, o poco dopo, all'epoca cioè in cui fu levato dalle Grazie il mausoleo a Beatrice d'Este e Lodovico il Moro; e concorda con essa l'asserzione del parroco che l'aggiustamento del pallio all'altare con calce e mattoni si rivelava di vecchia data, come si constatò al-

l'epoca in cui esso fu tolto, or fa qualche anno, per l' ingrandimento della chiesa e il susseguente invio al Museo archeologico di Milano.

Comunque sia, ed in attesa che qualche documento scritto venga a confermare le induzioni più sopra esposte intorno al trittico marmoreo di Vighignolo, ognuno vede di quanta importanza sarebbe quell'opera scultoria ove venisse accertata veramente quale si mostra ora unicamente per ragioni artistiche, l'opera: *Notre Seigneur dans le tombeau,* di Cristoforo Solari detto il *Gobbo,* veduta nel 1515 dal Pasquier, e di cui l'ingegnere Luca Beltrami ebbe a lamentare, nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1890, la perdita, augurando che potesse essere ricondotta in luce.

Il prezioso possesso di quell'egregia opera scultoria da parte del Museo archeologico potrebbe infatti essere un primo passo perchè, restaurandosi degnamente il tempio delle Grazie, si avesse a stabilire se non sia opportuna la restituzione a Milano, con i compensi del caso, di entrambe le statue di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este state ordinate dal duca stesso, e rimaste nell'abside o cappella maggiore delle Grazie in Milano per ben 65 anni, da cui non furono tolte anzi che per un'inconsulta vendita e dispersione di sì prezioso monumento.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

LORENZO LOTTO

PITTORE.

A PROPOSITO DI UNA NUOVA PUBBLICAZIONE

IV.



L periodo bergamasco della vita di Lorenzo Lotto, ossia quello da lui trascorso in Bergamo e suoi paraggi, si può dire segni una fase speciale nella carriera dell'artista, nella quale si rivelano nel modo più spiccato le qualità sue proprie, tanto nel senso favorevole quanto in quello che rivela le sue pecche.

Per un verso egli raggiunge il colmo della vibrata lucentezza del colorito, pari a quello di un Correggio negli anni più maturi, col quale ha comune anche la maestria nel raggiungere in alto grado l'effetto della trasparenza e quindi della estensione dell'ambiente aereo. A questo magistero poi si accoppia quello di una corrispondente straordinaria vivacità nelle movenze e nell'espressione delle figure, che per contraccolpo suol tornare a scapito di un giusto equilibrio, non meno spirituale che formale, fra il soggetto per sè e il modo di rappresentarlo. Così nei soggetti religiosi, che sono sempre i prevalenti, viene a mancare la quiete e l'unzione religiosa che richiederebbero e s'inaugura insensibilmente quella conseguente profanità d'interpretazione che contrasta col tema, il quale in fondo non diventa che un pretesto per dar luogo all'artista di sfoggiare in composizioni ricche di svariati motivi, da appagare i sensi dell'osservatore e suscitare meraviglia colla novità delle trovate.

La transizione dalla maniera vecchia alla nuova si avverte principalmente nella maggiore sua opera in Bergamo, ch'è pure fra le opere da chiesa quivi la prima in ordine di tempo, vale a dire la già rammentata pala per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Stefano e Domenico.

Il pittore, giunto oramai a metà del cammin di nostra vita, doveva sentirsi nella pienezza delle sue forze e della sua conseguente operosità, della quale ci danno prova i moltissimi lavori da lui compiti nel giro di meno che una dozzina d'anni in quel territorio. Estesa assai infatti è l'enumerazione dei medesimi nella biografia dedicatagli dal conte Francesco Maria Tassi. [1] Che se la maggior parte ora si devono rintracciare dispersi in altri luoghi o interamente distrutti (massime quelli lavorati a fresco), valgono pure nel loro complesso a spie-

[1] *Vite de' pittori, scultori ed architetti bergamaschi.* Bergamo, 1793.

garci come si fosse facilmente ingenerata in paese e anche fuori l'opinione che il pittore fosse propriamente da considerarsi per bergamasco, opinione questa accolta anche da scrittori stranieri, come vedemmo essere stato il caso col barone di Rumohr, e in tempo recente da eruditi locali, fra altri dal prof. Pasino Locatelli nei suoi « Illustri Bergamaschi ». Come simile opinione fosse infondata, già lo vedemmo provato per più ragioni; laonde si deve realmente attribuire al grande numero delle sue opere create in quegli anni la ragione per cui quel certo spirito di campanile, di cui non vanno immuni spesso i paesi nostri, sia stato incuorato anche nel caso di che si tratta.

L'ancona del Lotto, che dalla chiesa dei Domenicani di Santo Stefano, demolita nel 1631, nell'occasione che furono costrutte le nuove mura che cingono la città alta, fu trasportata nel coro di San Bartolomeo nella città piana, è indubbiamente l'opera più importante dell'artista in Bergamo, sia per la grandiosità della composizione, sia per la complessità sua. Essa poi avrà figurato vie più allorquando, chiusa entro la sua originaria cornice architettonica con colonne e rispettivo frontone, vi stavano unite le tre tavolette costituenti la predella, e in alto, nel timpano compreso nella cornice stessa, una figura di un angelo, preso in iscorcio, colle braccia aperte, in guisa da riempire lo spazio triangolare.

Le storiette del basamento, a quanto narra il Tassi, nel 1650 furono di notte tempo furtivamente rubate, ma di lì a poco restituite, « premesso però lo sborso di trentotto Ongari a chi sotto siggillo di confessione ne procurò la restituzione ». Ma allorchè nel 1749 fu dipinta a fresco tutta la chiesa, e il quadro sciaguratamente fornito di analogo barrocchissimo ornato sostituito all'incorniciatura antica, furono le predelle trasportate in sagrestia, mentre la tavola della cimasa fu ceduta ad un falegname coll'ornato corrispondente. Questa tavola triangolare poi, dopo essere passata per le mani di vari raccoglitori privati, recentemente fu acquistata per conto della Galleria Nazionale di Budapest, mentre quelle del gradino ora si vedono nella civica Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

La pala grande, forse la più grandiosa fra quante il pittore abbia mai fatte (fig. 12ª), ci offre una varietà di motivi singolare, e nella parte decorativa sommamente originale. Quegli angeli in alto, coi drappi sfolgoranti, intenti a reggere la corona leggermente sospesa, sono creazioni eminentemente sue, nella vivacità impressa alle loro figure, nei sottili panneggiamenti svolazzanti, nel biancheggiante incarnato che richiama il Correggio, senza che i due pittori si siano forse mai incontrati, e, come in questo caso si può dire, prima che l'Allegri, giovane di 22 anni, avesse potuto farsi conoscere fuori di paese colle sue qualità proprie.

Nell'ambiente architettonico e corrispondente prospettiva imaginati dal Lotto noi vediamo un ampliamento di quanto già avevano usato il Bellini, l'Alvise Vivarini, il Cima ed altri. Il Berenson ben avverte in proposito qualche cosa di sproporzionato in questo quadro fra l'architettura e le figure, che crediamo consista essenzialmente nelle proporzioni depresse del fascio di lesene e delle retroposte colonne anche in confronto all'ampiezza della volta a botte sovrastante. Nè si può negare che un certo squilibrio, certi indizi di leziosaggine si rivelino già nelle figure in genere. È la ricerca del nuovo, del drammatico, unito all'estasi religiosa, che fa perdere talora all'artista la giusta misura, specie nell'atteggiamento del divin Putto, intento a benedire, come pure in quello del San Giovanni Battista e del San Sebastiano, alquanto affettato. Nel Santo Stefano, se non soddisfa intieramente lo scorcio del viso, deve piacere se non altro la serietà dell'intenzione (che si manifesta anche nel contrapposto San Domenico a mani giunte) e il grande amore posto nella esecuzione. Una dignità calma e compresa di unzione religiosa poi, nel senso ancora dei quattrocentisti, è quella che trasparisce dal volto del vescovo, che scorgesi dietro il protomartire, e vie più nella bella Santa Caterina d'Alessandria a canto al trono della Vergine, della quale si potrebbe quasi trovare il prototipo in certa Santa Giustina, dipinta da Alvise Vivarini, ora appartenente ai signori Bagatti Valsecchi di Milano.

Fra tutte primeggiano, per finezza di accordi pittorici, ed anche per ispiritualità di concetto, le due figure all' estremità sinistra rispetto a chi sta a guardare, raffiguranti

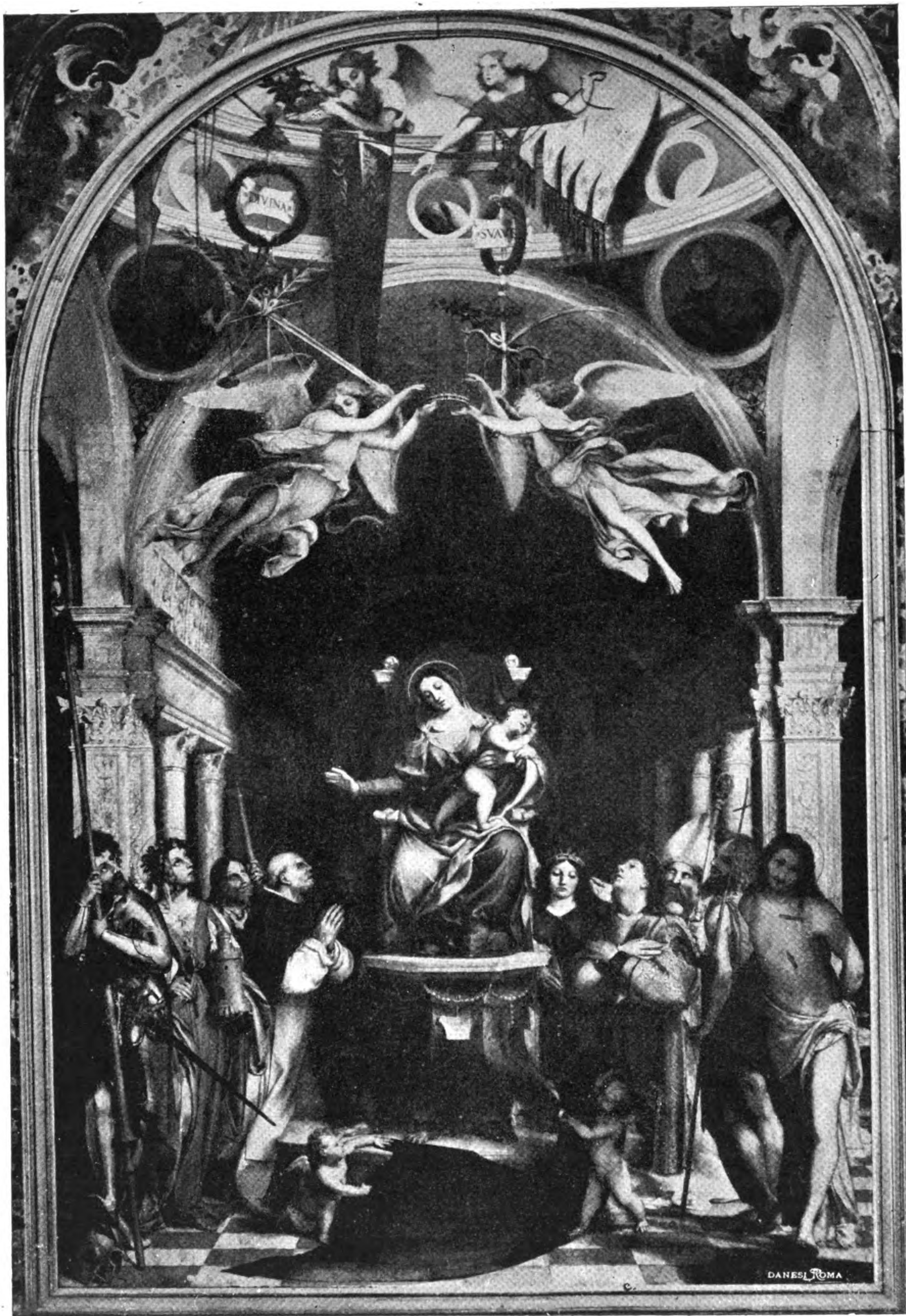


Fig. 12ª. - PALA DI SAN BARTOLOMEO A BERGAMO

(Fotografia Taramelli)

i Santi Alessandro, uno dei patroni di Bergamo, e Barbara, che regge colla sinistra il modello della torre, simbolo del di lei martirio. Una trovata nuova poi è quella della foggia del trono col suo basamento poggiato sopra zampe di leone e l'estrosa presenza dei due angioletti che si danno d'attorno al drappo sottoposto.

Se si considera che il committente, abiatico e figlio adottivo del condottiero Bartolomeo Colleoni, come risulta dal testo del contratto conchiuso col Lotto,[1] voleva che la pala fosse condotta *con ogni arte ed ingegno umano possibile,* e che, *a dare effetto alla esecuzione dell'opera erano stati chiamati parecchi egregi pittori,* s'intende come il nostro artista avesse dovuto sentirsi compreso dell'obbligo morale che gli veniva imposto dall'essere stato egli il prescelto, e si fosse studiato di ricorrere ad ogni sorta di mezzi, ricavati dalla sua mente imaginosa, per aggiungere vaghezza ed attrattive speciali al progetto già da lui escogitato, introducendo fra altro una ricchezza d'apparato decorativo non mai veduto fino a quel tempo. In mezzo a questa si fa scorgere per la sua novità fin anco la foggia del cartellino, che porta la scritta: *Laurentius Lotus 1516.*

Non meno nuove ed originali per la vaghezza del colorito e la vivacità drammatica sono le tre predelle, le quali, dopo essere rimaste a lungo appese in alto sopra gli armadi della sagrestia, senza che nessuno si curasse della condizione pericolante in che si trovavano, colla minaccia dello sfarinamento della superficie dipinta, furono fortunatamente cedute nel 1893 dalla Fabbriceria della chiesa alla civica Pinacoteca, e da questa poi saviamente affidate pel loro consolidamento e ripristino all'esperto non meno che coscienzioso ristauratore prof. Luigi Cavenaghi di Milano, mercè l'opera del quale si possono ora apprezzare di nuovo, a seconda del loro merito, esposte come si trovano in ottima luce nel gabinetto del riparto centrale della Pinacoteca bergamasca all'Accademia Carrara.[2] I soggetti si riferiscono a episodi della vita dei due titolari dell'antica chiesa, i Santi Stefano e Domenico, e a quello della Deposizione di N. S., che si può imaginare fosse collocato nel mezzo. Le composizioni movimentate, colle figure piene di passione, l'elemento pittoresco che le circonda, sono tali da non trovare riscontro fra quanto potè essere condotto dai pittori di Bergamo del tempo, sì che l'opera intera dovette suscitare una sensazione singolare e riescire una vera rivelazione in quella città. Per darne qui, riprodotta, una di queste storiette, scegliamo quella illustrante il miracolo di San Domenico, che risuscita un cavaliere (Napoleone, nipote del cardinale Fossanuova), il quale era rimasto calpestato dal suo cavallo (fig. 13ª), com'è indicato nell'episodio introdotto all'estremità destra. In questo quadro le figure, che appariscono improntate di un aspetto specificamente individuale, bene rivelano la propensione dell'autore a ritrarre dal vero i suoi soggetti.

Le indicate storiette del gradino per la grande pala ci richiamano alla mente altre tre tavole di minori dimensioni, non perchè rassomiglino alle prime nel modo della esecuzione, ma perchè contengono pure tre episodi della vita del protomartire Santo Stefano, cioè la sua *Predicazione nel tempio,* la *Cacciata dal medesimo* e la *Lapidazione.* A onor del vero, il primo che le rivendicò al nostro pittore, e con piena ragione, si fu il conoscitore troppo poco ascoltato in patria, il senatore Giovanni Morelli. Ora ogni conoscitore spregiudicato non può se non consentire con lui, osservando quei curiosi quadretti nella seconda sala del riparto Lochis nella Galleria dell'Accademia Carrara a Bergamo, dove, a norma del sistema della immobilità chinese, stanno tuttora appesi sotto la denominazione gratuita di Andrea Schiavone.[3] Non si tratta che di tre schizzi a colori, dove i soggetti sono piuttosto indicati che eseguiti, e non ostante il movimento impresso alle figure e le particolarità delle

[1] V. in proposito il Tassi e il Locatelli.

[2] Avvertiamo, per norma di chi s'interessa di confronti, che le tre tavole furono fotografate prima del ristauro dal signor Riccardo Lotze di Verona (e fanno parte della sua copiosa raccolta di fotografie artistiche di Bergamo) dopo ristaurate, mentre si trovavano a Milano, dal signor Luigi Dubray, Corso Venezia, 11; tanto le une quanto le altre a disposizione del pubblico.

[3] Sono i numeri 32, 33 e 34, riprodotti dal Lotze.



Fig. 13ª. - MIRACOLO DI SAN DOMENICO

(Accademia Carrara in Bergamo. Fotografia Dubray, Milano)

forme, in ispecie quelle delle mani, ci forniscono elementi tali, che, come ben osserva anche il Berenson rilevando in esse la meravigliosa modernità dell'intento pittorico, bastano da sè a qualificarli per opere di Lorenzo Lotto e di nessun altro. Il modo piccante ed acuto poi onde sono illuminate quelle scenette non potrebbe del pari essere stato escogitato se non da lui, come vorrà riconoscere indubbiamente chi abbia preso domestichezza coll'autore e col suo proprio maneggio del pennello.

Se queste tavolette poi ci rappresentino qualche primo pensiero dell'artista per la predella della massima sua ancona, o abbiano avuto origine indipendentemente dalla medesima, è cosa da non potersi decidere.

Non è nostro proposito di fare ora una enumerazione particolareggiata di tutte le opere di lui eseguite a Bergamo e territorio circostante. Stando sulle generali dobbiamo dire che di queste una parte sono andate in rovina o disperse, una parte furono da lui dipinte contro voglia probabilmente, fors'anco per essere stato scarsamente retribuito, dappoichè dimostrano una rilassatezza di disegno, una volgarità di tipi siffatta che, presi da soli e senza tener conto dei pregi inerenti sempre alla qualità della tavolozza, potrebbero in parte giustificare certe avversioni analoghe a quella manifestata nel passo citato dal barone di Rumohr. Di questo numero sono in ispecie i quadri condotti pei paesi del contado, quali sarebbero le pale delle chiese di Celana e di Ponteranica, [1] e in Bergamo la tela della Trinità, dalla demolita chiesa dello stesso nome, dove la vide l'Anonimo, trasportata nella sagrestia di Sant'Alessandro in croce. Opera disgraziata, invero, per quanto concerne la parte principale, che consiste nella figura del Cristo librata nell'aria, laddove la parte inferiore, rappresentante un esteso paesaggio, accidentato da colline e da svariata vegetazione, manifesta tanta finezza di osservazione, tanta limpidezza e trasparenza di colore, da costituire da sè un soggetto gustosissimo.

Ben più attraente e tipico nello stesso tempo per il periodo del Lotto di che ci occupiamo è un quadro che si vede appeso in uno dei gabinetti dedicati alla pittura italiana nella splendida Galleria di Dresda. Il porgerlo qui riprodotto (fig. 14ª) ci dispensa dal descrivere il soggetto. L'ambiente arioso, l'esecuzione delicata del paesaggio s'accordano pienamente con quello che si è rilevato nel quadro precedentemente nominato. La conformazione del nudo nelle figure dei bambini è ben caratteristica per l'autore, massime nella grossezza delle gambe che contrasta colla esiguità dei piedi, il colorito liquido e chiaro-lucente è pur tutto suo e proprio in modo peculiare del suo periodo bergamasco. E a questo appartiene indubbiamente il dipinto, sul quale venne scoperto solo nel 1891 dal signor Carlo Löser sul parapetto la segnatura *Laurentius Lotus* insieme colla data 1518. E poi che il Lermolieff prima di tale scoperta ebbe ad esortare il direttore della Pinacoteca a paragonare questa Madonna con altra appartenente alla famiglia Piccinelli di Bergamo, munita pur essa del nome del pittore, acciò avesse a persuadersi dell'identità dell'autore, [2] ci piace di accostare, a conferma dell'enunciato, la riproduzione della seconda (fig. 15ª) a quella della prima. Il quadro di casa Piccinelli poi va pure notato come uno di quelli dove maggiormente spicca la vivacità del chiaroscuro e di quel fare vibrato onde fra tutti si distingue il nostro artista, colorito di un effetto veramente prodigioso tuttora, dal quale si rimane abbagliati e quasi vinti, starei per dire, di fronte alle innegabili trascuratezze del disegno e dell'affettazione delle figure, la quale al Morelli ebbe a far dire che gli sembravano altrettante figure in abito di maschera.

Una impressione analoga del resto sono destinate a produrla altre opere di questo periodo, mercè lo sfarzo e l'espressione affatto mondana con cui l'autore evidentemente mirò

[1] Rispetto a questa vogliamo osservare come il Berenson pel primo abbia sagacemente avvertito che le sottoposte tavolette, le quali formano il gradino immediatamente sopra l'altare, sono dipinte di mano non già del Lotto, ma di Giov. Cariani. Insudiciate e malconce quali si vedono, pure rivelano, da non dubitarne, la mente e il pennello del vero Bergamasco accennato.

[2] *Italian Painters* by Giov. Morelli, vol. 2°, pag. 257.



Fig. 14ª. - MADONNA COI DUE PUTTI

(Nella Regia Galleria di Dresda. Fotografia Tamme, Dresda)

a creare opere da imporre ai buoni Bergamaschi piuttosto per l'apparato esterno che per l'intimo loro significato ideale, quale lo avrebbe richiesto il soggetto di natura religiosa. In proposito vuol essere rammentato innanzi a tutti quello che vedesi espresso in una tela che deve aver colpito quanti hanno visitato a Bergamo la Pinacoteca dell'Accademia Carrara, dove sta appesa in quella grande sala centrale. Quivi si vede imaginata una Madonna dallo sguardo penetrante, ma dall'espressione affatto indifferente, in isplendida veste, seduta in un seggiolone, quali si usavano nelle case dei privati; essa regge fra le braccia il figliuolino ignudo, il quale alla sua volta si china verso una Santa Caterina inginocchiata in atto di devozione molto accentuata, mentre ne riceve il mistico anello di sposa, atto che non ostante non si saprebbe tenere per sincero o per lo meno profondamente sentito, se si tiene conto dell'acconciatura ricercata, affatto profana, onde il pittore volle ornare questa sua figura, dall'aspetto vano, meglio corrispondente ad una dama di mondo che ad un abitante del paradiso cristiano. A compiere il quadro poi concorrono da un lato un angelo, che ha poco del paradiso pur esso, a dir vero, per quanto tenga le braccia incrociate sul petto; dall'altro il ritratto spirante vita, ma un po' brutale, del committente, che a torto era stato creduto rappresentare il Lotto stesso, mentre la derivazione del quadro dalla famiglia bergamasca dei Bonghi ci fa certi essere questa la tela che l'Anonimo morelliano vide in Bergamo *in casa de M. Nicolò di Bonghi,* così da lui descritto: « El quadro della nostra Donna con la S. Caterina e l'Angelo e con el ritratto di esso M. Niccolò fu de man del Lotto ». E lo ebbe a confermare più tardi il Ridolfi (tomo I, pag. 128), al quale dobbiamo l'informazione che al tempo che i Francesi occuparono la città fu da uno di loro reciso dal quadro e portata via la parte del fondo in cui era dipinto un paesaggio colla veduta del monte Sinai.

Vanno poste in precedenza a questa tela (firmata e datata 1523) tre notevoli pale, due delle quali sono tuttora ai loro altari a Bergamo, la terza già da anni appartiene alla R. Galleria di Berlino.

Il Berenson, che nel suo libro segue passo passo il proprio campione nello sviluppo della sua attività, fa alcune riflessioni sensate sugli anni precedenti, che ci piace di riportare qui:

« Non vi è alcun dipinto a me noto del Lotto da poter essere posto con sicurezza fra la Madonna di Dresda e la pala d'altare di San Bernardino, datata dal 1521. Ma possiamo ritenere nondimeno ch'egli non rimase in ozio durante questi anni. Esiste un documento [1] dal quale apprendiamo ch'egli eseguì buon numero di opere in questo lasso di tempo, le quali sono scomparse; e poichè queste notizie non sono che frammenti giunti sino a noi per mero incidente, così possiamo tenere per certo che non si riferiscono se non a una parte delle opere che il Lotto ebbe a dipingere in quegli anni. Venticinque anni più tardi, quando egli già si era fatto vecchio, ci accade d'imbatterci in qualche dozzina di quadri ogni anno, onde non è punto probabile ch'egli fosse meno attivo e produttivo nel periodo del suo maggior vigore.

« Si potrà domandare come sappiamo ch'egli abbia speso gli anni dal 1518 al 1521 a Bergamo piuttosto che altrove. Ora la ragione principale per credere che fossero spesi a Bergamo o nel vicinato nasce dal fatto che non abbiamo alcuna memoria di lui altrove in quel tempo, e che nelle opere del 1521 troviamo il suo stile, le sue qualità così immutate da quelle che abbiamo trovato nella Madonna di Dresda da far ammettere ch'egli non fosse venuto a contatto nel frattempo con altri artisti importanti; non potendosi ritenere fra altro che egli avesse fatto una visita di qualche durata a Venezia, da poi che non v'ha indizio che avesse subìto qualche impressione sensibile dall'*Assunta* di Tiziano. La causa del non presentarsi a noi alcuna opera di questo tempo probabilmente è da ricercarsi nella circo-

[1] *Sunto de li quadri facti de pictura per mi lorenzo loto a Miser Zanin Casoto,* pubblicato dal Locatelli, op. cit., vol. 1°, pag. 463. Dov'è da osservare che il Lotto indica i prezzi non in ragione dei singoli quadri, ma di ogni figura separatamente.



FIG. 15*. – LA VERGINE COL BAMBINO FRA I SANTI SEBASTIANO E ROCCO

(Raccolta Piccinelli in Bergamo. Fotografia Lotze, Verona)

stanza ch'egli ebbe a dipingere in allora principalmente per privati, e che le opere in mano di privati sono più soggette ad essere distrutte o quanto meno disperse, di quel che lo siano le importanti composizioni eseguite per le chiese, quali furono appunto quelle ch'egli eseguì nel 1521! »

Prende quindi ad esaminare queste ultime, incominciando da quella meravigliosa nel suo genere, che risplende sempre sull'altar maggiore della chiesa di San Bernardino, già illustrata in questo periodico. È una vasta tela, dove stanno raccolti intorno al trono della Madonna e del Bambino, da un lato Sant'Antonio abate e San Giovanni Battista, dall'altro San Bernardino da Siena e San Giuseppe, mentre un angelo capriccioso, inginocchiato davanti al gradino del trono, sta facendo un'annotazione in un libro e quattro altri che volano nell'aria, in più che arditi atteggiamenti, sorreggono la vasta cortina, stesa sopra il gruppo centrale. Per vita, per luce, per lo smagliante colorito, è, senza dubbio, una delle più ammirevoli e più caratteristiche produzioni del geniale autore ed anche una di quelle che si possono meglio apprezzare in grazia della buona luce in che è posta e della buona condizione in che si trova. [1]

In confronto di quella di San Bartolomeo essa denota un progresso notevole per quanto concerne la scioltezza del disegno, certamente non sempre corretto nè bene equilibrato, nel mentre vi appariscono pure vie più spiccati i colori suoi peculiari, quali si notano a contrasto della bianchezza delle carni nei suoi prediletti scarlatti, bleu, paonazzi, adoperati nei panneggi. La trasparenza e lo sfondo dell'aria poi vi sono ottenuti come non li seppero raggiungere altri all'infuori del Correggio.

Discorrendo di questo quadro abbiamo da fermarci un momento sopra un particolare in attinenza coll'argomento dei primi germi costituenti la genesi di un'opera d'arte. Per venire senz'altro al caso concreto ci piace avvertire che esiste tuttora (raro caso, almeno per quanto spetta al Lotto) un foglio contenente uno studio leggermente tracciato a matita tenera, il quale si riferisce ad una delle figure del quadro di San Bernardino, e precisamente a quella del San Giuseppe, che se ne sta pensoso, appoggiato alla sua mazza, all'estremità sinistra del quadro per chi sta a guardarlo. La figura, intesa a personificare il detto Santo, vuolsi ritenere copiata dal vero, tale quale ci si presenta ripetuta in due atteggiamenti lievemente variati nel foglio a disegno. Dall'aspetto umile e sommesso, si starebbe per dire gli avesse servito da modello un qualche vecchio mendico, dai piedi scalzi, vestito di povera e lacera tunica, che non giunge se non sotto le ginocchia. Nel primo tracciato il modello è preso di profilo, nel secondo è girato in modo da rivolgersi più direttamente al gruppo centrale, mostrando il dorso allo spettatore, com'è sul quadro. Per quanto il foglio non riveli un valente disegnatore, pure a chi bene lo osservi deve riescire interessante per la schiettezza del sentimento che vi traspare e lo studio fatto direttamente dal naturale. Le varianti poi, in confronto del dipinto, sono così sensibili ed inerenti ad una immediata osservazione del vero, da testimoniare in favore della originalità del lavoro, contrariamente all'opinione di chi vorrebbe porlo in dubbio. [2]

Il disegno citato, si noti, trovasi in un volume contenente una raccolta di disegni di merito molto ineguale, il quale appartiene alla Biblioteca Ambrosiana, ed è noto sotto la denominazione di *Codice Resta,* come quello che venne raccolto da un padre Resta, scrittore e raccoglitore di cose d'arte del secolo scorso.

Un altro grande quadro d'altare, che sarebbe il terzo fra quelli tuttora sussistenti nelle chiese di Bergamo, e ch'è parimenti datato del 1521, è quello che si vede sopra il quarto

[1] Ne fanno fede anche le fotografie che ne furono tratte, tanto del fotografo Taramelli, quanto dal Lotze di Verona.

[2] Il Berenson, che lo dà senz'altro per una *imitazione relativamente recente,* non adduce, per verità, nessun argomento a sostegno del suo asserto, contrapponendolo all'opinione del Morelli, il quale pel primo fa menzione del disegno del Lotto, che potè più volte osservare. (V. *Kunstcritische Studien,* III, pag. 90).

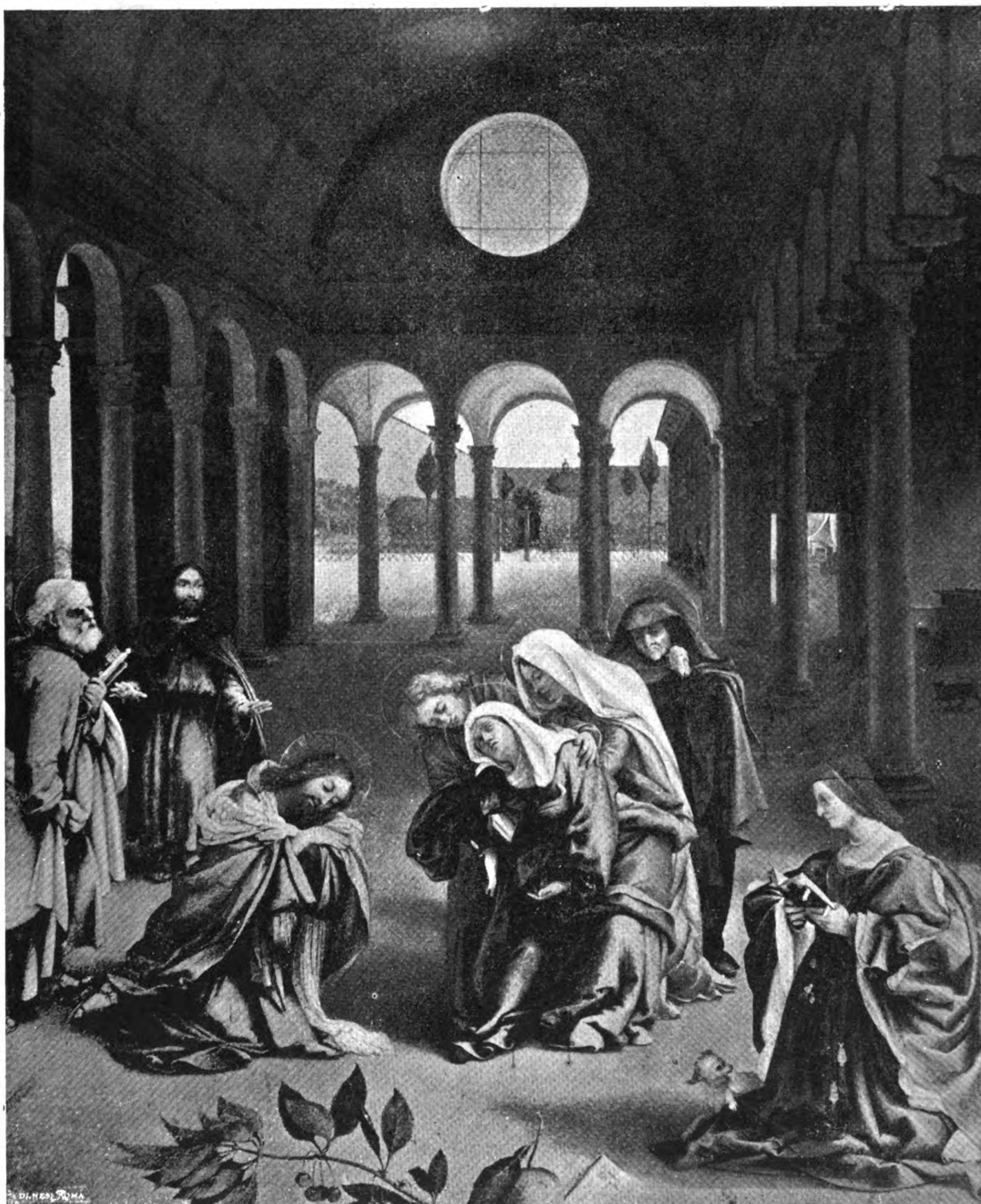


Fig. 16*. - NOSTRO SIGNORE CHE PRENDE CONGEDO DALLA MADRE

(R. Galleria di Berlino)

altare a destra nella chiesa di Santo Spirito, non così splendido quanto quello di San Bernardino, ma più fino ed accurato nella esecuzione. Basta osservare in proposito la finitezza onde è eseguito il tappeto alla turca, regolarmente disteso sotto il trono della Madonna.



Fig. 17ª. - RITRATTO DI UN GIOVINETTO

(Museo municipale di Milano. Fotografia Dubray)

La quale sta in atteggiamento dignitosamente composto, avvenenti le fattezze del volto, presentando il divino Bambino benedicente ai Santi che le fanno ala, Santa Caterina e un vescovo da un lato, San Sebastiano e Sant'Antonio abate dall'altro. Mentre poi dalla parte più alta scende la colomba, simbolo dello Spirito Santo, mandando raggi di luce dal suo

seno, e una turba di angeli, disposti a semicerchio, si agita animatamente facendo musica, toltine i due nel mezzo reggenti la corona sopra il capo della Vergine, l'occhio rimane attirato nella parte inferiore, sotto il trono, dalla figura umanamente vezzosa del San Giovannino, giacente sopra ornato tappeto, in quella di stringere fra le braccia, sorridendo, il tradizionale agnello. Mirabile ricchezza di motivi davvero, condotti poi con un'acutezza e, nello stesso tempo, una spigliatezza di pennello tutta propria dello spiritoso autore! Quanto al confronto con la pala di San Bernardino, questo si potrebbe più agevolmente istituire, se quella



Fig. 18*. - RITRATTO DI ANDREA ODONI

(R. Galleria di Hampton Court)

di Santo Spirito fosse cautamente detersa del sudiciume secolare che la ricopre, e l'altra fosse stata un po' meno energicamente ripulita e ridotta a nuovo di quello che è presentemente.

Un miscuglio strano di cose belle e di ripulsive è quello che ci offre la vista della tela di minori dimensioni (altezza m. 1.26, larghezza 0.99), rappresentante il soggetto leggendario del *Congedo di N. S.* dalla propria Madre, da tempo entrata a far parte della R. Pinacoteca di Berlino. Anteriormente si trovava in Inghilterra nella raccolta Solly, la quale l'aveva avuto dalla raccolta Tosi di Brescia, mentre consta che *ab antiquo* proveniva da Bergamo, e precisamente dalla casa Tassi, come si rileva dalla testimonianza del Ridolfi. Le figure in questo quadro, fatta eccezione di quella della devota Elisabetta Rota, moglie di Domenico de Tassis, nel suo pittoresco costume del tempo, sono fra quelle dell'epoca bergamasca più infelicemente riuscite, caricate e male proporzionate. L'ambiente invece col suo sfondo architettonico, al quale si unisce la prospettiva di un giardinetto a linee regolari, sono trattati con molta evidenza, sì da trasportarci in pieno scenario del Cinquecento.

Come opera tipica in questo genere crediamo bene di darla qui effigiata nella fig. 16ª. Una bizzaria insolita fra altre si è quella dei ramoscelli di frutti posti sul lembo inferiore del dipinto, ai quali è accoppiato il cartellino con la scritta: *M° laurenttjo Lotto pictor 1521* (sic).

V.

Tralasciando di enumerare le opere minori tuttora esistenti a Bergamo e dintorni, non possiamo fare a meno di prendere in considerazione di nuovo le qualità del Lotto in modo speciale come pittore di ritratti. E in vero conviene dire che mentre nelle opere di soggetto religioso è d'uopo, dal più al meno, fare delle concessioni all'artista in quanto concerne il suo modo di concepirle e di esprirmele, nelle immagini intese a rappresentare persone viventi e a perpetuare non solo le fattezze esterne, ma anche quelle dell'animo loro, egli riesce spesso di un'efficacia sorprendente. A Bergamo stesso, dove certamente egli si trovò a contatto con molte famiglie cospicue, non rimane oggidì se non un solo quadro da qualificarsi esclusivamente per ritratto. È quello di una signora (busto con ambe le mani) che dall'antica casa dei conti Grumelli passò, pochi anni or sono, nella Pinacoteca civica Carrara, dove sta esposto nello stesso gabinetto che racchiude le tre predelle venute dalla sagrestia di San Bartolomeo.

La natura della dama, aristocratica e vanitosa insieme, vi è colta con un'acutezza di intendimenti pari al tono vibrato con cui sono dipinte le delicate e bianche carnagioni. I monili, le anella, l'abbigliamento sfarzoso, tutto vi è condotto con una distinzione da significare che il pittore vi si applicò nel desiderio di appagare appieno la committente, e c'è da metter pegno che la medesima vi si sarà trovata rispecchiata a propria soddisfazione. [1]

Molti altri ritratti esistenti in Bergamo vengono citati dal Tassi, ma ora non vi si saprebbero altrimenti identificare. Essi ci fanno riflettere intorno alla mutabilità delle umane vicende e al conseguente esodo abbondante delle opere d'arte da casa nostra, quando si consideri che non è per anco compito il secolo da che venne alle stampe l'opera del biografo bergamasco.

Parecchie di queste effigie si ritrovano ora in Gallerie estere, in Inghilterra, in Germania, in Ispagna; altre sono tuttora in Italia. Fra queste ci piace rammentare quella di un grazioso giovinetto (fig. 17ª), dal petto in su, con un libro fra le mani, il quale, per il movimento accentuato della figura, l'illuminazione acuta e vibrata delle bianche carni e dei particolari concernenti l'abbigliamento, e diremo pure per certa deficienza nel disegno delle mani, si qualifica per lavoro appartenente al periodo bergamasco.

Proviene poi egualmente da Bergamo una tela curiosa ed interessante, non fosse altro per una nuova trovata dell'autore. Questi, ritraendovi l'immagine di due sposi novelli nell'atto dello scambio dell'anello nuziale, v'introdusse pure un amorino, il quale, standosene dietro alle spalle dei fidanzati, impone, con malizioso sorriso, un giogo alle loro spalle. Forse il pittore, con siffatta allegoria, volle manifestare l'animo suo, alieno ai lacci della vita coniugale, non essendosi egli, a quanto apprendiamo dalle notizie della sua vita, mai distolto dallo stato celibe. Che gli sposi effigiati fossero due bravi bergamaschi lo sappiamo per antica testimonianza, qual'è quella del già rammentato Anonimo morelliano. Egli, per verità, non cita se non genericamente due quadri di mano di Lorenzo Lotto in casa di M. Zanin Cassotto, ma dalla nota che l'accompagna nella 2ª edizione, e prima ancora dall'opera del Locatelli si ricava che ve n'erano parecchi, fra i quali figura quello coll'effigie degli sposi, attestandolo un certo autografo *Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto,* dove è indicato che: *El quadro delli retrati, cioè miss. Marsilio et la sua sposa con quel Cupidineto rispetto al contrafar quelli habiti di seta seu ficti e collana*

[1] Vedasi la fotografia fatta dal Lotze di Verona.

è stimato L. 30.[1] La sposa, infatti, indossa abiti sfarzosi, collane e monili accuratamente eseguiti, onde viene ad esuberanza giustificato il prezzo contrapposto, superiore a quello degli altri quadri.

Nella lista citata in questo foglio, dal conte Carlo Lochis regalato alla Biblioteca civica di Bergamo, sono rammentate parecchie altre opere fatte per il Casotti, ritratti, Madonne e



FIG. 19. - RITRATTO D'UOMO IN DISEGNO

(Galleria degli Uffizi)

Santi, delle quali, per non essere descritte con sufficienti particolari, sarebbe difficile ora rintracciare la sorte ulteriore.[2]

Quanto a quello degli sposi or ora nominati, si sa ch'esso costituisce oggidì una delle

[1] Sono da intendersi libre d'oro della Rupubblica Veneta.

[2] Sembra bensì che alluda alla tela, ora scomparsa dal Quirinale (già rammentata): « *el quadro per la camera de miss. Marsilio et nel mezo la Madona con el figliolo in brazo .. L. 15. Da la parte drita S. hieronimo .. L. 8. S. Zorzo .. L. 6. S. Sebastiano computando el leon de S. hieronimo .. L. 4. Dala parte sinistra Sta. Cattrina .. L. 10. Sto. Antonio .. L. 6. S. Niccolò di Barri .. L. 4* ».

perle della sala d'Isabella II nella Pinacoteca del Prado in Madrid, e non isfigura accanto ad opere egregie di Giambellino, del Catena, del Giorgione, di Tiziano, di Raffaello, del Correggio, e via dicendo. Il quadro è segnato *L. Lotus pictor 1523.*

Fra i ritratti bergamaschi, stando col Berenson, sarebbero pure da noverare due altri che si trovano nella Galleria Nazionale di Londra, e sono quello di un protonotaro apostolico, forse la più severa e più composta fra quante effigie ha dipinto il Lotto, e quello di carattere eminentemente borghese e casalingo, dove sta raccolta attorno a un tavolo una famigliuola composta di marito e moglie con due figliuoletti, entrambi riprodotti nel bel volume inglese.

Fra Bergamo e Venezia si avranno pure a ricercare i tre prototipi maschili le cui fattezze stanno perpetuate dall'ingegnoso pennello in altrettante tele riunite nella R. Galleria di Berlino, che li ebbe dalla Galleria Giustinian di Venezia fino dal 1815. Quello più piccolo massime ha una fisonomia affatto bergamasca da potersi contrapporre opportunamente alla effigie del giovinetto del Museo artistico municipale di Milano.

Come il Lotto poi sia stato scambiato talvolta coi più grandi artisti serve ad attestarlo nella I. R. Galleria di Vienna certa figura d'uomo, spirante vita, rappresentante non si saprebbe se un fisiologo o un orefice, mentre tiene nella mano sinistra una zampa d'animale. Registrata anticamente quale opera di Tiziano, pochi anni fa un periodico tedesco credette essere venuto su tracce più genuine presentandola a' suoi abbonati come lavoro che rivelasse lo spirito non meno che il pennello del Correggio. Indizio codesto, fra altri, di un'imperfetta conoscenza dei nostri artisti, facile a manifestarsi fra chi non abbia piena domestichezza con essi; nel caso concreto potendosi osservare che se, presa la cosa genericamente, il movimento animato della figura e la luce vivida che emana dal color delle carni poteva far pensare al Correggio, la maniera più speciale d'intendere le forme, massime delle mani, rivela precisamente l'origine lottesca dell'opera.

Non lungi da questa, in ragione di tempo, vuol essere posta una delle pitture, a ragione stimata fra le più importanti, quella cioè, a dire dell'antiquario Andrea Odoni, della R. Galleria di Hampton Court presso Londra (fig. 18ª).

« Come ritratto — ben dice il Berenson — non è fra le cose più simpatiche del Lotto, ma come opera d'arte è una delle sue produzioni più belle, non solo per la mirabile intonazione, ma eziandio per il modo con cui vi è condotta l'alternativa fra le luci e le ombre ».

El retratto de esso M. Andrea, a oglio, mezza figura, che contempla li frammenti marmorei antichi fu de man de Lorenzo Lotto. Così lo cita l'Anonimo morelliano che lo vide « in casa A. Odoni » a Venezia. Come il cultore appassionato dell'antichità ci si rivela ad evidenza nel dipinto, con tutti gli accessorî ond'è circondato, così apparisce confermato per tale in una lettera scrittagli da Pietro Aretino del 1538, dove viene esaltata la magnificenza della sua casa, riccamente fornita di quadri, di sculture e di ogni sorta di addobbi. [1] La tela, di notevoli dimensioni (m. 1.17 di larghezza per 1.03 di altezza), viene pure lodata dal Vasari fra le poche cose fatte per privati, ch'egli accenna. Porta il nome e la data 1527. Quello ch'è da deplorare si è che abbia corso la sorte comune a molti capolavori della Galleria menzionata, di essere stati cioè imprudentemente puliti e malamente restaurati.

Anche negli anni più maturi il Lotto si conferma quale ritrattista d'ingegno privilegiato. Se nella splendida mezza figura di donna della raccolta Holford di Londra ci presenta un tipo di quelle floride creature quali le incontriamo parimenti sulle tele del Palma e del Bordone, in altre ci mette di fronte a persone nelle quali si piace di ritrarre le qualità più recondite del loro animo.

A dare rilievo al mistero che suole avvolgere spesso l'origine e la qualità de' suoi rappresentati concorre talvolta l'introduzione di qualche fantastico segno simbolico o enimmatico. Tale quello di una mezza luna contenente due iniziali non per anco decifrate nel ritratto già di casa Grumelli, nominato, tali l'angelo coi piedi nella bilancia in quello della

[1] Vedi: *Notizia d'opere di disegno,* 2ª ediz., pag. 153.



Fig. 20*. - STORIE DI SANTA BARBARA, NELLA CAPPELLA SUARDI IN TRESCORE

(Fotografia Taramelli)

Galleria Doria, il teschietto fra i pètali di rose in quello della Galleria Borghese. Nel ritratto di casa Holford, rappresentante probabilmente un'etèra de' suoi tempi, dai tratti avvenenti, dalle eburnee carni, fa l'effetto di una qualifica alquanto sospetta, si starebbe quasi per dire di una *excusatio non petita,* l'immagine della pudica Lucrezia romana che si trafigge, disegnata sopra un foglio di che la bella effigiata fa mostra tenendolo nella mano sinistra, mentre un cartello posto di sotto dice: *Nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet.*

Dove l'artista, in siffatto genere di pittura, sembra aver raggiunto la maggiore finezza ed il migliore equilibrio delle sue forze si è nelle sue tre effigie che, per munificenza di Vittorio Emanuele II, pervennero circa una trentina d'anni or sono nella Pinacoteca di Brera, ed ai quali il presente direttore, comm. Giuseppe Bertini, seppe procurare un'ottima collocazione in modo da poter essere ben osservati ed apprezzati, ma da far conoscere, in pari tempo, che sarebbero resi vie più godibili ove, da mano ben pratica, vi fossero rinnovate le vernici, rese sensibilmente opache dal tempo.

Merita considerazione la congettura espressa dal Berenson che due di queste tele siano da identificarsi per quelle che l'autore stesso, in un suo scritto, indica quali ritratti di « messer Febo da Brescia e madonna Laura da Pola, sua moglie » da lui compiti il 19 maggio 1544. Lo stile severo, l'esecuzione ponderata, sembrano accordarsi bene con gli anni dell'età matura del pittore; quelle tele, d'altronde, sono di eguali dimensioni e di fattura simile; come lo è, si può dire (salvo piccolo divario nella grandezza), anche quella del personaggio grave, più attempato, che sta appeso fra gli altri due, e che, alla sua volta, vuolsi contare fra le opere sue più peregrine.

Dove non sapremmo invece seguire di leggieri il sullodato storiografo si è nell'ammettere fra le produzioni del Lotto un disegno sopra un foglio, sgraziatamente un po' mutilato, che appartiene alla raccolta degli Uffizi a Firenze, e che ci presenta, ritratte a matita nera, le sembianze di un giovine uomo, poco minore del naturale, girato di terza, con lunghi capelli raccolti sotto una berretta. [1] Per quanto debba riuscire arduo il pronunciare un giudizio determinato intorno ad un lavoro d'argomento così limitato, pure a noi pare che il bel viso regolare di questo giovane, nel modo un po' rigido e severo col quale ne sono condotti i lineamenti, accenni piuttosto ad un veneto quattrocentista che non ad uno di maniera più sciolta e capricciosa, quale conosciamo essere il Lotto.

Sensibile, infatti, è il contrasto con altro foglio esposto accanto al suddetto (fig. 19ª, n. 1876, categ. II), per quanto di tecnica analoga, nel quale lo spirito del vivacissimo autore ci parla e ci viene incontro nel modo più diretto, mostrandoci come anche nelle immagini ricavate dal vero l'artista originale soglia rivelare sè stesso nella maniera d'interpretare e di animare il modello che ha davanti agli occhi. È principalmente nell'acuto scintillìo degli occhi, nella curva ardita del naso, da richiamare, fra altri, quello del San Gio. Battista nel quadro di San Bernardino a Bergamo, che noi scorgiamo gli elementi che attestano la presenza dell'animo e della mano del Lotto, sì che si può dire che questi pochi tratti di carboncino ci fanno pregustare i pregi che si sarebbero veduti emergere eventualmente dallo stesso soggetto, ove il pittore lo avesse tradotto in un'opera di pennello.

Di parecchi ritratti da lui eseguiti negli anni più provetti ci dà notizia il libro dei suoi conti, che va dall'anno 1538 a quello della sua morte (1556), libro che fu trovato nell'Archivio della basilica di Loreto, nelle Marche, dal signor avv. Pietro Gianuizzi, pochi anni or sono. [2] Della maggior parte di tali ritratti, nonchè delle altre opere ivi nominate, sarebbe difficile oggi stabilire l'identità; di parecchie, pur troppo, si dovrà ritenere che siano andate in

[1] Registrato negli *Indici e Cataloghi* dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi, compilati dall'egregio direttore sig. Nerino Ferri, fasc. 3°, n. 1741, categ. II.

[2] Vedasi in proposito lo spoglio delle notizie in esso contenuto, pubblicato nel I volume delle *Gallerie nazionali italiane,* compilato dal comm. Adolfo Venturi per cura del Ministero della pubblica istruzione, pag. 23 e seguenti.

rovina, e fra queste forse si dovranno noverare «doi quadretti del retratto de Martin Luter et sua moier», fatti nel 1540 per suo nipote, il quale, a sua volta, doveva trasmetterli ad un amico. Intorno all'occasione che diede origine a simile lavoro nessuna indicazione del resto,



Fig. 21*. - RITRATTO DI GIOVINE DONNA, DEL PALMA VECCHIO

(R. Galleria di Berlino)

mentre reca meraviglia che il nostro pittore se ne fosse occupato, da che sappiamo ch'egli aveva da praticare continuamente con uomini strettamente legati alla Chiesa cattolica romana, ed era famigliare coi frati dimoranti in diversi luoghi da lui abitati. Per un altro verso tuttavia, se si riflette sugli effetti che in tempi e luoghi dati possono risentire gli animi umani, e massime i più svegliati e più sensibili, per certi impulsi irresistibili d'interna reazione, non ci recherebbe troppa meraviglia che il pittore fosse stato guidato da qualche

sua speciale inclinazione nel mettersi a ritrarre l'immagine di una coppia di così spiccati eretici, per quanto non sia da ammettere che li avesse dipinti dal vero.

VI.

Ma, per tornare ora alle circostanze concernenti la dimora sua a Bergamo e vicinanze, non vanno dimenticati altri generi di lavori da lui quivi compiuti. Sono, prima di tutti, quelli delle pitture murali eseguiti a fresco Perdute quelle fatte nel convento di Santo Stefano al fortino, rimangono tuttora nell'alta città, in una cappella della chiesa di San Michele al pozzo bianco, alcune vestigia di storie della Madonna (la Natività, lo Sposalizio e l'Annunciazione), malmenate e trasandate in modo deplorevole. La parete più godibile è quella dove è rappresentato lo Sposalizio della Vergine, entro una lunetta, nella quale ancora si scorgono delle belle parti che meriterebbero d'essere opportunamente illustrate; figure animatissime, ricavate dal vero. Quanto al soggetto della Natività di Maria, esso s' indovina più di quel che si veda, essendo quasi tutto coperto dalla pala dell'altare sottoposto, una grande tela di L. Bassano, quivi collocata posteriormente. Noi facciamo voti quindi che abbia ad essere di là rimossa quando che sia, potendo dar luogo a qualche grata sorpresa col rivelare un'altra geniale composizione dell' immaginoso frescante.

Se all'autore medesimo viene aggiudicata a torto da alcuni scrittori locali la decorazione di una sala nell'ex-convento di Santo Spirito (ora albergo dell' Elefante), rimane invece di suo nel borgo di Trescore, presso alla stazione ferroviaria di Gorlago, un notevole monumento di pittura a fresco nella cappelletta di spettanza dell'antica e nobile famiglia dei conti Suardi. [1]

L'opera quivi eseguita, mentre il pittore probabilmente godeva dell'ospitalità dell'antica e potente famiglia dei Suardi, per verità non è da contarsi nel novero di quelle lungamente meditate ed eseguite con concetti precedentemente elaborati, ma ha piuttosto l'impronta della improvvisazione di un pennello facile e guidato da una virtù creativa feracissima, mercè la quale egli di botto sa produrre dei quadri sommamente attraenti per i pregi inerenti all'elemento pittoresco che vi predomina. Nè può far a meno di recar meraviglia l'infinita varietà di scene e di motivi diversi che l'ingegnoso pittore riuscì a compenetrare in uno spazio relativamente così limitato, se si considera che il modesto ambiente si riduce ad un rettangolo della lunghezza di metri 8.12 per una larghezza di 4.30 appena. L'argomento principale consiste in una illustrazione delle leggende concernenti le vicende miracolose corse nella loro vita dalle Sante Barbara e Caterina da Siena. Mentre già in questo periodico si è dato un saggio grafico di una parte dei dipinti a proposito di una recensione dell'egregio avv. Diego Sant'Ambrogio, intorno all'opuscolo illustrativo composto dal defunto prof. Pasino Locatelli per incarico del presente proprietario della chiesetta, l'on. conte Gianforte Suardi, sulla unita nuova fig. 20ª vie meglio si può rilevare come l'artista, quasi in modo narrativo, abbia voluto svolgere lungo le pareti i fatti della vita di Santa Barbara, da quando tentava di convertire il padre suo al cristianesimo fino al principio del suo martirio. Questo modo di trattare il soggetto se da un lato dà luogo a particolari della più piacevole ingenuità, per un altro certamente mette in rilievo il difetto di unità di soggetto, e ci rivela di bel nuovo il lato debole del nostro artista, quello cioè della mancanza di misura e di un giusto equilibrio nell'atto creativo della sua mente. Come giustificare, infatti, le sproporzioni d'ogni sorta che si osservano là dove egli volle sopraccaricare lo spazio dato di troppe rappresentazioni ad una volta? La figura relativamente colossale e poco aggraziata del Redentore che si presenta nel mezzo della parete con le diramazioni che escono dalle

[1] Fortunatamente questo è stato partitamente illustrato mediante una serie di fotografie bene riuscite, mercè la diligenza impiegata sopra luogo dal noto fotografo Andrea Taramelli di Bergamo.

sue dita ci richiama, ma in modo poco estetico in vero, ch'egli qui sta a figurare la vite mistica del Vangelo in relazione al passo *Ego sum vitis, vos palmites* (io sono la vita, voi i tralci). Nè contento di ciò, egli volle introdurvi, forse per desiderio dei committenti, i

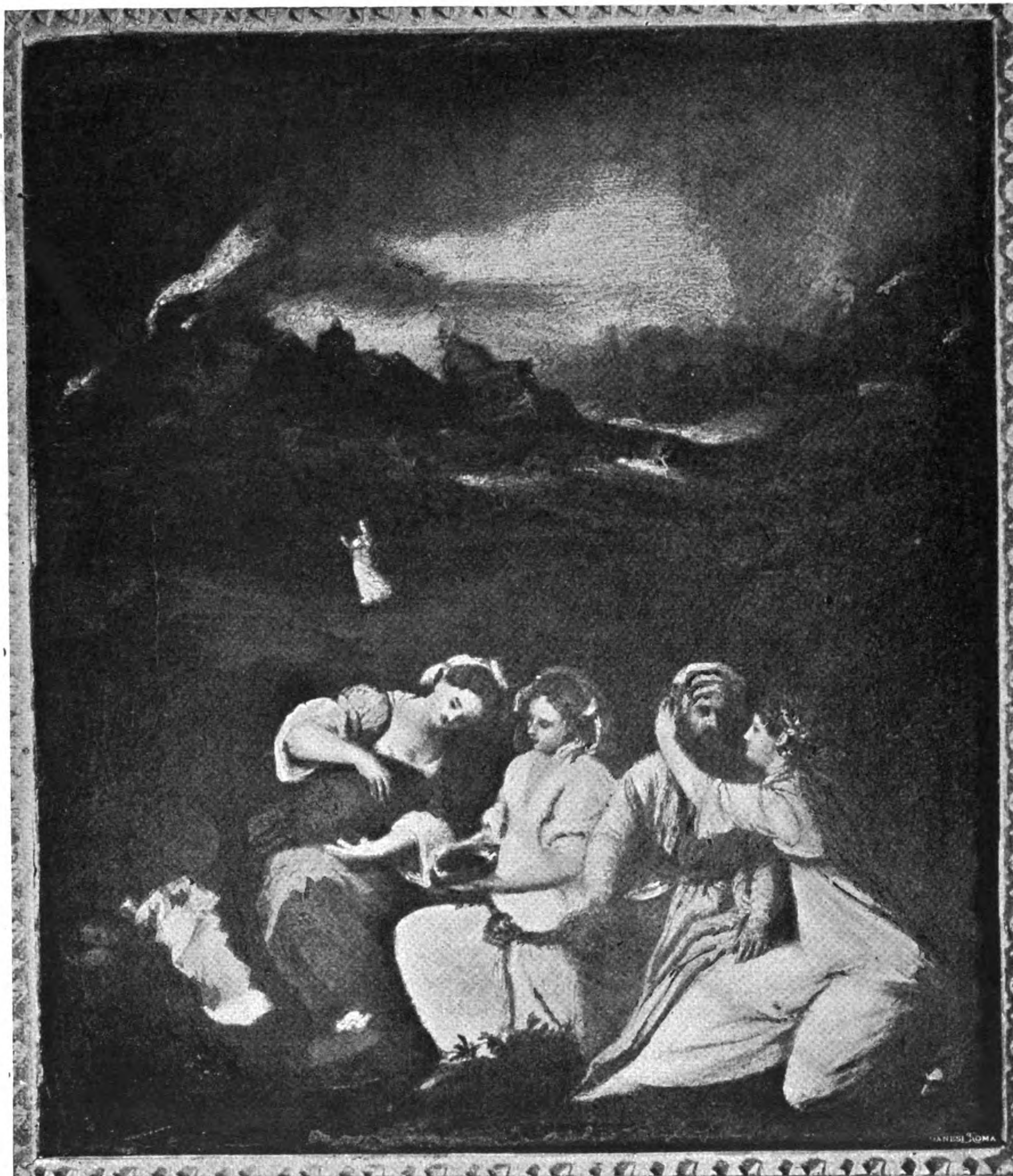


Fig. 22ª. - LOT COLLE FIGLIE, DI GIOVANNI CARIANI

(Museo municipale di Milano. Fotografia Marcozzi)

loro ritratti (ora alquanto deperiti), quali devoti ai piedi del Redentore, mentre in alto si presentano, come in un fregio, i principali Santi del paradiso. Il soffitto, infine, non è immaginato altrimenti che se fosse un pergolato di vite dal quale fanno capolino qua e là delle figure di putti e dei cartelli con motti biblici. Il tempo e l'umido hanno danneggiato sensibilmente le pitture in varie parti; ma il conte Gianforte sullodato già da tempo prese a

cuore di far eseguire tutte le operazioni necessarie per impedire ulteriori deperimenti, memore che questa originalissima decorazione ebbe origine fino dal 1524 in adempimento di un voto de' suoi antenati.

Nè furono questi, come consta, i soli lavori a fresco condotti dal Lotto in quel tempo nel contado bergamasco. A pochi chilometri da Trescore, nel piccolo comune di Credaro, esiste un'antica chiesuola di San Giorgio con un portichetto a fianco, ora ridotto a sagrestia, nel quale si scorgono sempre le tracce della mano sua in un presepio alquanto tirato via, e in alcune figure di Santi non ispregevoli, fra le quali figura un'altra Santa Caterina dal tipo e dall'ornata acconciatura del capo rammentante la Santa Giustina de' Borromei, del precursore Alvise Vivarini.

Il San Giorgio a cavallo, poi, dipinto sopra la nicchia dell'altare della chiesa, è ideato in modo da poter far pensare a quello di Raffaello fatto per il duca d'Urbino.

Stando al Tassi, sarebbero del Lotto anche certi affreschi decoranti un'altra cappelletta, quella cioè dedicata a San Rocco, situata dietro la parrocchiale del vicino comune di Villongo; ma qui egli s'inganna, da che non è difficile persuadersi, osservando quelle pitture, che vanno aggiudicate al pennello facile, ma ben diverso, del bresciano Gerolamo Romanino, del quale si hanno indizi, d'altronde, anche in altri vicini paesi lungo la riva bergamasca del lago d'Iseo.

Non vogliamo tacere, infine, che un'altra impronta dell'ingegno versatile del nostro Lotto ci rimane in Bergamo nei lavori d'intarsiatura onde va superba la basilica vetusta di Santa Maria nella città alta, avendo egli fornito, a più riprese, i disegni agl'intagliatori Capo di Ferro da decorare gli stalli del coro, nonchè il parapetto che vi dà accesso. I quattro specchi intarsiati, quivi, contengono le composizioni più importanti, tutte concernenti fatti dell'Antico Testamento. Tanto questi quanto quelli onde sono decorati gli schienali dei sedili danno larga testimonianza della feracità inventiva del nostro artista, e ci fanno pensare quale tesoro prezioso si è perduto non possedendo altrimenti i disegni originali di lui, forniti all'uopo e spediti anche da lungi, dove egli spesso si sbizzarrisce pure secondo il suo genio nei più fantastici simboli ed allegorie, mentre poi, anche nella traduzione fatta dall'intarsiatore, si rivela la sua mente e la sua mano.

Il culto professato dai Bergamaschi al loro Lotto, a onor del vero, viene attestato, fra altro, dal suo biografo Berenson, in una nota, che ci piace di riprodurre, tradotta, in questo luogo:

« Bergamo non cessò di apprezzare il Lotto dopo la sua partenza. Per molto tempo egli vi fu considerato quale uno dei loro, e tale opinione, a dir vero, anche oggidì non viene abbandonata se non con ripugnanza. Allorchè nel 1591 i frati di San Bernardino stavano per prendere la deliberazione di vendere la loro pala d'altare all'estero, la città decretò che piuttosto di lasciarla portar via, il comune stesso l'avrebbe comperata ». (Tassi, vol. I, pag. 121).

Il contatto del Lotto con vari pittori bergamaschi contemporanei merita pure di essere preso in considerazione. Non a caso il Vasari asserisce che *fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto pittore veneziano*. Un vicendevole scambio d'influenze fra l'uno e l'altro fu giustamente avvertito già dal Morelli, il quale pone fra il 1512 e il 1515 il tempo de' loro più speciali rapporti. Se, come nota il Berenson, nel quadro singolare della morte di San Pietro martire apparisce evidente l'influenza del Palma sul Lotto, altre volte è il primo che ci si manifesta impressionato dal secondo. E ben lo avverte il Morelli in proposito di un'animata figura di giovanetta, un ritratto di mano del Palma, nella Galleria di Berlino (fig. 21ª), che porge un movimento di linee insolito per lui, propriamente da qualificarsi per lottesco. Cita lo stesso egualmente una Sacra Famiglia del Palma nel Louvre, di carattere così affine a quello del Lotto, che il Mündler, tutto compreso del suo eroe prediletto, credette dover, senz'altro, a lui rivendicare. Che più? A Bergamo stesso, pochi anni or sono, veniva scambiato il Palma col Lotto in un quadro di una Annunciazione, venduta di poi ad un

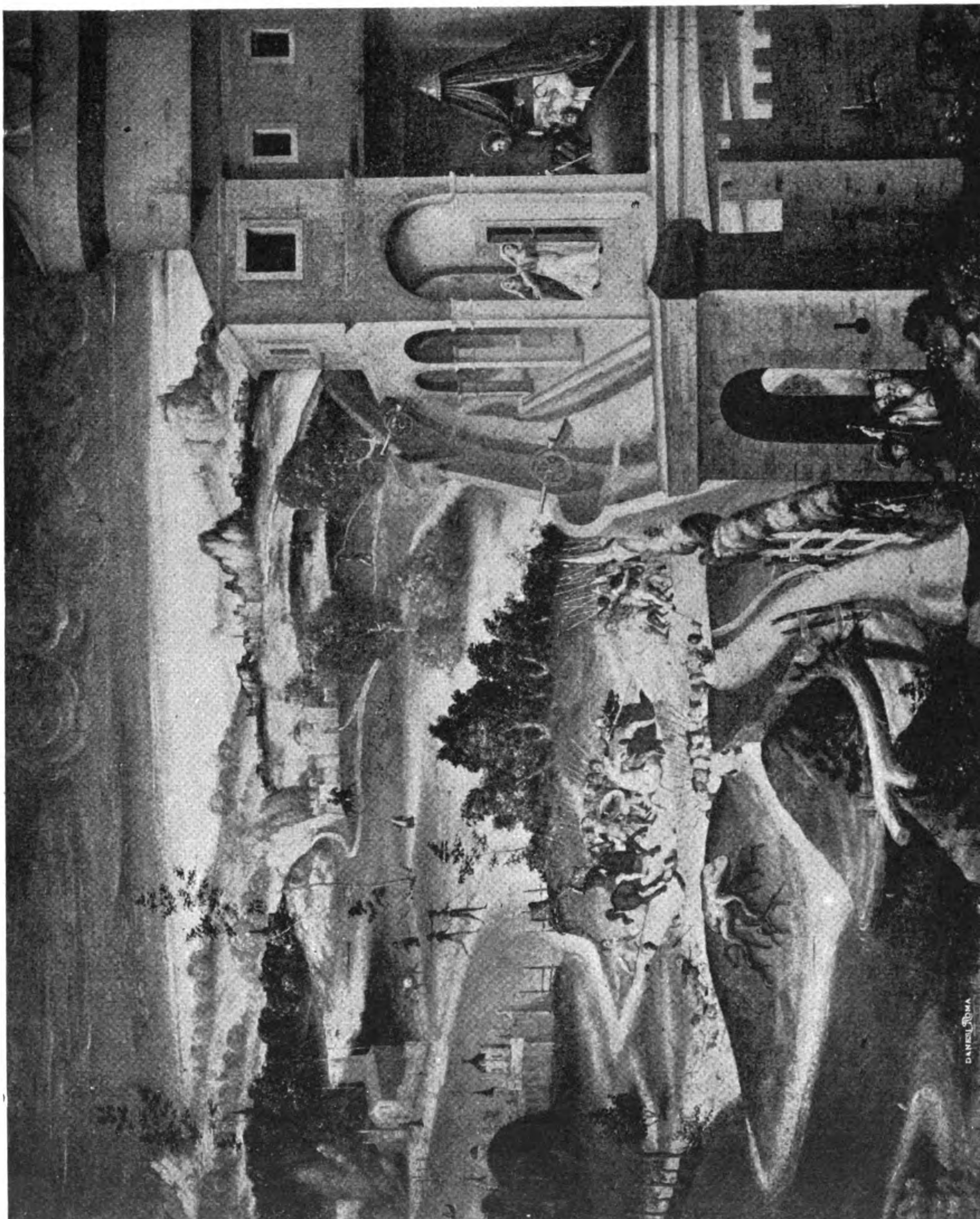


Fig. 23'. - EPISODI DELLA VITA DI SAN GIULIANO, DI AGOSTINO CAVERSEGNO

(Proprietà Hertz, Roma)

negoziante di Venezia, mentre le forme tendenti al tozzo e i tipi stessi parlano decisamente in favore del Palma, e solo il movimento delle figure e il modo acuto d'illuminarle, rammenta il Lotto. È questo il quadro del quale già si è fatto menzione, e di cui vedesi la riproduzione a pag. 23. E, per non discorrere d'altro, che cosa ci rivela la splendida *Bella di Tiziano,* già di casa Sciarra, ch'è in realtà, come da ogni conoscitore è risaputo, un esemplare superbo del Palma, se non un'evidente ispirazione dell'autore dalle opere del suo amico veneziano, divenuto quasi suo concittadino di adozione, se non altro nel modo d'illuminare e colorire le figure? Circostanza codesta da potersi verificare in parecchi altri ritratti del Palma, dei quali la I. R. Galleria di Vienna, in ispecie, offre alcuni splendidi esempi.

Ma ad altri pittori bergamaschi ancora si può verificare essersi esteso il dominio spirituale di un ingegno così vivo ed impressionante. Rammentiamo fra questi lo scolare del Palma, il Cariani, del quale si potrebbe addurre più di un dipinto avente sensibili attinenze con quelli del Lotto. Tale fra altri quello di una tavoletta appartenente al Museo artistico municipale di Milano, che rappresenta Lot banchettante con le proprie figlie (fig. 22ª), tale una Vergine col divin Putto e i Santi Giovanni e Caterina, nella Galleria dell'Accademia di belle arti di Vienna, e via dicendo. È da avvertire anzi in proposito che il quadretto del Museo di Milano dal valente critico pseudo-russo viene noverato, senz'ambagi, fra le opere del Lotto (ma, come crediamo, erroneamente), mentre l'altro quadro, indubbiamente del Cariani, sta classificato a Vienna, affatto gratuitamente, quale opera di Vincenzo Catena (sotto il n. 77 del catalogo).

Nè vuolsi dimenticare, infine, un altro buon bergamasco quale fu Andrea Previtali (il quale suole spesso qualificarsi per discepolo di Giovanni Bellini), là dove si vogliano rintracciare i pittori influenzati dal Lotto. Ingegno molto subordinato e pedestre in confronto di quest'ultimo, qual meraviglia che anch'egli a momenti dati ne avesse subìto il fascino e avesse cercato di emularlo? Certi suoi quadri, fra altro, nella Galleria pubblica di Bergamo lo farebbero credere, e vie più lo indicano poi certe graziose storiette da predella che si conservano nella sagrestia del duomo della stessa città sotto il più eccelso nome del Lotto, e così pure due tele abbastanza grandi, rappresentanti la Natività e la Crocefissione, nella seconda sagrestia del Redentore in Venezia.[1]

Come un plagiario del Lotto in Bergamo, infine, va considerato Agostino Caversegno, del quale, per verità, non conosciamo opera migliore di quella posseduta dalla signora Hertz in Roma (fig. 23), dove sono dipinti, con animazione affatto lottesca, vari episodi della vita di San Giuliano.

VII.

Dopo una dimora di ben 12 anni in Bergamo e paesi vicini, dove egli intanto si era fatto conoscere tanto che anche più tardi ebbe a mandarvi parecchie opere commessegli da chiese e da privati, il Lotto ebbe a trasferirsi di nuovo nelle Marche. Nel 1525 pare si trovasse a Recanati, ma non vi rimane traccia di quanto egli allora era stato chiamato ad operare. È del 1526 invece, segnata e datata, una tavola della vicina Jesi, conservata tuttora, benchè in cattivo stato, nella raccolta comunale, essendo stata apparentemente da mano incauta male ripulita e quindi deturpata. In due tavole quivi stesso, contenenti le figure della Vergine e dell'Angelo annunciante, brilla di nuovo il suo colorito dalla luce argentina

[1] Tanto le tavolette del duomo di Bergamo quanto le tele indicate a Venezia, dalle *Guide* vengono tuttora indicate per opere del Lotto, là dove ogni buon conoscitore vi ravviserà ora il fare più regolare, ma meno geniale, del diligente Previtali. — Anche la grande pala di quest'ultimo, con Sant'Antonio abate seduto nel mezzo, ora nella sala maggiore dell'Accademia Carrara, era stata presa per opera del Lotto, proveniente da Berbenno.

e il disegno eminentemente mosso che ci eravamo abituati di notare nelle opere fatte a Bergamo. [1]

A questo seguito d'anni vanno assegnati due bellissimi ritratti, come ci consta per



Fig. 24*. - RITRATTO DI UN DOMENICANO, DI S. GIOVANNI E PAOLO, A VENEZIA

(Galleria comunale di Treviso)

mezzo delle iscrizioni appostevi, cioè, oltre a quello già rammentato di Andrea Odoni, datato del 1527, quello di un monaco, compiuto del 1526, come si rileva dalla segnatura *Laurentius Lotus 1526* apposta al quadro.

[1] Una Annunciazione vie più interessante, non fosse altro per la prospettiva dell'ambiente e di tutti i particolari, che contiene (quasi alla Carpaccio), è quella che il Lotto dipinse forse qualche anno più tardi per l'altare della chiesetta di Santa Maria sopra Mercanti in Recanati. Vedasene la fotografia fatta da D. Anderson.

È la mezza figura che si vede riprodotta nell'unita fig. 24ª, nuova riprova, se ne facesse bisogno, della valentia sua come ritrattista, non potendosi desiderare nulla di più vero, di più sentito, di più schiettamente efficace ed accurato di quello che ci si offre in questa tela. La quale fino a pochi anni or sono vedevasi conservata nel bel palazzo già abitato da Bianca Cappello in Venezia, dietro San Marco, e dall'ultimo proprietario, nobile Sernagiotto, fu legata alla civica Pinacoteca di Treviso, dove da ognuno può essere apprezzata.

La chiavi, i ceri, le monete sparse sul tavolo, lo scartafaccio sul quale il rappresentato sta facendo le sue annotazioni, ci fanno supporre che in questo domenicano si abbia a ravvisare un suo protettore, o, per lo meno, conoscente, appartenente al grande convento di San Giovanni e Paolo in Venezia, ove si tenga conto, in pari tempo, della circostanza che dal libro dei «Consigli» n. 2 di quel monastero risulta che il pittore stesso vi doveva essere alloggiato fino dal principio dell'anno 1526. [1]

Che cosa egli vi abbia operato in quel tempo non consta precisamente. È possibile vi si abbia a noverare, fra altro, quella tela ora del Museo imperiale di Vienna, che il Berenson qualifica per l'unico quadro noto del Lotto, fatto a guisa di quella che si suole chiamare *Santa Conversazione,* quadro cioè a figure intere, riunite attorno al divin Bambino in aperta campagna, come lo trattò spesso l'amico Jacopo Palma. Quadro tipico anche questo per le sue luci vibrate e per il magistero quasi correggesco con cui vi è trattata la trasparenza e lo sfondo dell'aria, mentre la Madonna, seduta sull'erba, poco felicemente intesa, a dir vero, per certa sua incrociatura delle gambe, tiene il vispo ignudo Putto, che si volge a Santa Caterina e a un santo pellegrino, nel tempo stesso che un angelo aggraziato dal lato opposto sta per porre una ghirlanda sul capo della Vergine. [2]

Per Bergamo il Lotto poi ebbe a preparare, se non altro, qualche nuovo disegno da servire alle tarsie degli stalli di Santa Maria, già accennati (come risulta da una nota di pagamento ricevuto in Venezia nel 1526), e, come crede il Berenson, anche alcuni quadri destinati alle chiese della provincia, quadri, come osservammo, che non appartengono, in genere, a' suoi migliori.

Accenna a Venezia poi un bel ritratto d'uomo, busto senza le mani (ora a Berlino), fatto staccare sopra una cortina scarlatta appoggiata sopra un parapetto che lascia a scoperto in un angolo un piccolo tratto di paese dove si scorge la laguna con Venezia in distanza. [3]

Ma l'opera che in detta città segna l'apogèo della maestria del pittore in questa serie di anni è senza dubbio la pala fatta (nel 1529 come indicherebbe il Ridolfi) per un altare della chiesa del Carmine (fig. 25ª). Il Santo, in pontificale, seduto nel mezzo, in alto, e corteggiato dagli angeli, è il vescovo Nicolò da Bari; quelli di sotto, Santa Lucia e San Giovanni Battista. «A basso, un paese bellissimo con molte figurette ed animali in vari luoghi; da un lato è San Giorgio a cavallo che ammazza il serpente, e poco lontano la donzella con una città appresso ed un pezzo di mare». Così il Vasari, che certamente vide l'opera quando era in buon essere, mentre i tardi nipoti vergognosamente la trascurarono, deturpandola poi con cattivi restauri e con macchie di cera, sì che, in onta a qualche miglioria effettuata recentemente, si presenta oggi in uno stato di deperimento deplorevole, mentre della parte bassa massime, che doveva essere indubbiamente intesa in modo poetico ed immaginoso, non si scorge che ben poco. L'opera, comunque sia, tiene un posto privilegiato

[1] Quivi, carta 9 tergo, in data *1526, die 26 ianuarii: In hoc consilio decretum fuit... quod Laurentius cognomento Lotto haberet illam mansionem* (abitazione) *positam in dormitorio superiori ut possit depingere,* ecc.

Il Berenson, senza essere al fatto di questo passo, giustamente arguì che il Lotto ebbe a trovarsi in Venezia prima della fine del 1526, e, a proposito del ritratto, si fa la domanda: «Non sarà stato costui un priore o un amministratore di San Giovanni e Paolo?»; circostanza codesta che ha ogni probabilità in suo favore.

[2] N. 273 della Galleria imperiale di Vienna, fotografato dalla ditta Löwy.

[3] Vedasi in proposito la riproduzione facente parte della bella serie di fotografie della Galleria di Berlino, pubblicata della ditta F. Hanfstängl in Roma.



Fig. 25*. - SAN NICOLÒ IN GLORIA, FRA SAN GIO. BATT. E SANTA LUCIA, AL CARMINE A VENEZIA

(Fotografia Anderson)

fra quante uscirono dal suo pennello, per l'elevatezza del concetto, per la spirituale nobiltà dell'espressione e dei corrispondenti atteggiamenti delle figure, dove il disegno pure apparisce, più del consueto, fino ed accurato.

Nel frattempo però l'artista aveva preso nuovi impegni nelle Marche, dove condusse a termine a Jesi, fra il 1529 e il 1530, altra opera di polso, notevole fra molte per la vivacità drammatica impressa al soggetto. Già vedemmo, a proposito delle leggende da lui trattate lungo le pareti dell'oratorio Suardi in Trescore, quale abbondanza di vena, quale facilità di esecuzione egli vi seppe spiegare nello svolgimento di un'infinità di episodi leggendari. Tratti di analoghe disposizioni si osservano nell'opera accennata, condotta per il convento di San Floriano, che figurerebbe ora come la più attraente nella raccolta comunale di Jesi se non fosse anch'essa ridotta in istato miserevole, affumicata quale vedesi e deturpata da notevoli scrostature dei colori. Naturale poi questo richiamo delle cose eseguite a Trescore, ove si sappia che l'incarico ricevuto dalla Società di Santa Lucia di Jesi il Lotto l'avesse avuto fino dal 1523, quando trovavasi a Bergamo e stava per dar mano appunto ai freschi della cappella Suardi. Esortato ripetutamente dai committenti, egli probabilmente non riuscì a soddisfarli se non fra il 1529 e il 1530, risultando che solo nel febbraio del 1531 ebbe a riceverne l'ultima rata di pagamento. [1] Il tema assegnatogli era quello delle leggende riferentisi a Santa Lucia. Nella parte principale, una grande tavola quadrata, rappresentante la Santa davanti i giudici mentre si rifiuta di adorare gl'idoli, la scena riesce oltremodo pittoresca mercè l'effetto dei contrasti suscitati attorno alla bella giovane Santa dagli sgherri e dalla gente del popolo, e la ricchezza delle fogge dei vestiari in uso a quel tempo. Cotesto dipinto, che potrebbe essere invidiato da qualsiasi più cospicua Galleria, per quanto collocato in un modesto centro, dove da pochi viene apprezzato in ragione del suo merito, pure vorrebbe essere caldamente raccomandato alle competenti autorità per un conveniente, coscienzioso, ripristino che prevenisse gli ulteriori deterioramenti da temersi; certo essendo che una ripulitura (fatta non già alla leggiera, come si pratica troppo spesso, ma con le cautele indicate dalla scuola dell'esperienza) farebbe rifulgere in quella tavola lo splendore di una perla artistica non comune, con certi toni di colori di grande finezza.

Meglio conservate e vie più mirabili pertanto sono le tre tavolette che vi stavano aggiunte in origine in forma di predelle. Fatte oggetto di un audace furto pochi anni or sono, ma ricuperate di poi felicemente, oggi sono gelosamente conservate nel municipio di Jesi. Il soggetto è quello delle diverse vicende traversate dalla bella Santa prima e durante il suo martirio, le quali si seguono, senza interruzione, da una tavola all'altra. Nell'ultima delle tre anzi appariscono interrotte, sì da far dubitare che una quarta dovesse seguire a compimento della composizione. Queste storiette, per quanto trattate fugacemente a guisa di semplici schizzi eseguiti col pennello, sono vere meraviglie dell'arte, che precorre i tempi per quanto concerne la disposizione delle macchiette e il sentimento vivissimo degli effetti del chiaro e dell'oscuro alternanti entro l'ambiente, effetti resi con una maestria da rammentare, come ben osserva il Berenson, i pittori più celebrati per questo particolare nella scuola olandese del XVII secolo. Chiunque poi li osservi con occhio critico, non potrà fare a meno di convenire com'esse valgano a corroborare il giudizio già emesso dal Morelli, per cui vogliono essere riconosciuti dello stesso autore i piccoli bozzetti colorati dell'Accademia Carrara a Bergamo, fin qui aggiudicati allo Schiavone, da noi già citati. [2]

[1] Vedi: Hugo von Tschudi, « *Lorenzo Lotto in den Marken* ». *Repertorium für Kunstwissenschaft,* vol. II.

[2] Nella stessa chiesa di San Floriano in Jesi, oltre ai quadri riferentisi a Santa Lucia, si trovava anche quello già descritto della *Deposizione.*

Nella chiesa degli Zoccolanti invece (ora demolita) la pala del 1526 ed un'altra rappresentante la *Visitazione* al basso e l'*Annunciazione* in alto in una lunetta. Quest'ultima che oggidì non è rappresentata in Galleria se non da una copia moderna, non pare dovesse appartenere alle opere più importanti del Lotto.

Fu certamente nella fretta che il Berenson ebbe a prenderla per originale.

***

Discorrendo delle opere lasciate dal Lotto nelle città della Marca d'Ancona, ci preme ora di richiamare l'attenzione degli amatori e degl'intelligenti sull'esistenza di una tela da nessuno finora accennata, e che non ostante, sia nell'assunto in genere, sia nel disegno



Fig. 26ª. - LA MADONNA COI TRE ANGELI

(Della Raccolta comunale di Osimo. (Fotografia Figoli di Osimo)

animato e nel colorito suo, si qualifica per una creazione lottesca in tutta l'estensione del termine. E chi non ne rimarrebbe convinto alla vista della composizione che porgiamo riprodotta nell'unita fig. 26ª? Quale cosa si potrebbe trovare di più idonea di questa a scoprirci l'indole artistica, il modo di concepire e l'esprimersi del nostro pittore? L'originale si trova nella piccola raccolta comunale di Osimo, nella quale, a dir vero, all'infuori di un'ancona a più scomparti entro cornice gotica, di Bartolomeo Vivarini, non si trova cosa di notevole valore artistico.

La tela del Lotto è larga circa metri 1.25 e alta 1 metro. Il colorito ne è chiaro e gli angeli, in ispecie, che, librandosi sulle loro ali, fanno omaggio al divino Pargolo benedicente, ci si presentano in ariose vesti dalle gradite tinte rosea, bianca e verde-chiara. I gesti delle braccia e delle mani altamente dimostrativi, quelli della Madonna massimamente, l'inclinazione generale delle teste, lo svolazzare dei panni sottili, sono altrettanti indizi degli artifici adoperati dal pittore nell'intento di ottenere gli effetti di grazia e di vivacità di che si compiaceva. E non ostante il quadro, strano a dirsi, potè rimanere a lungo dimenticato e appeso, in mezzo ad una serie di mediocri ritratti, sull'alto di una parete del grande vestibolo del palazzo comunale. Non fu se non pochi anni or sono che lo scrivente sentì richiamata la sua attenzione sul medesimo dall'amico e maestro, il defunto senatore Giovanni Morelli. A lui si deve quindi se ora vedesi rimessa maggiormente in onore, cioè collocata meglio, nell'ambiente destinato propriamente alla raccolta comunale l'opera geniale, da che il suo giudizio si trovò confermato anche da memorie scritte, conservate sopra luogo. Il signor Lucidio Maraschini, archivista del comune di Osimo, infatti ebbe la gentilezza di comunicarci in proposito le seguenti notizie:

« Da un antico miscuglio esistente in quest'Archivio storico comunale si rileva che il quadro suddetto è opera di Lorenzo Lotto, fatto eseguire da Andrea Guzzolini, personaggio appartenente ad antichissima famiglia nobile di Osimo. Questa tela, che fino dal tempo della soppressione delle corporazioni religiose (1866) rimase in un altare della chiesa dei Minori Osservanti, ossia della SS. Annunziata (ora del Cimitero), fu trasportata in allora nel locale palazzo comunale ».

Quello che non si saprebbe tuttavia conciliare con le notizie comunicate dal signor Maraschini, si è che il quadro avrebbe dovuto essere stato eseguito prima del 1516, essendo il committente Guzzolini morto in quell'anno appunto a Cosenza, a quanto asserisce lo stesso archivista. Ora, se si tiene conto della scioltezza che l'autore presenta in quest'opera, apparisce davvero impossibile ch'essa vada attribuita ad epoca relativamente così precoce, e che tutto v'indichi invece un tempo da considerarsi non anteriore al periodo della sua dimora nel Bergamasco.

Si dovrà quindi conchiudere, o che ci sia errore nella data della morte del Guzzolini, o che il quadro di che si tratta non sia quello da lui commesso, verificandosi così un'altra volta il caso nel quale il buon senso e l'intelligenza sono chiamati ad intervenire intorno alla attendibilità dei documenti in faccia alle opere d'arte.

Comunque sia, giova sperare che ulteriori ricerche negli archivi riescano a stabilire più sicuri indizi intorno ad un'opera, la quale, confrontata colle altre dello stesso autore, non si saprebbe ritenere di epoca anteriore al 1530 circa.

(Continua).

GUSTAVO FRIZZONI.

L'EVANGELO DI NICODEMO



Fig. 1.

Nella Biblioteca Nazionale di Madrid vi è un codice finora sconosciuto, colla segnatura 34-42 salterio *y otras devociones,* che contiene diversi manoscritti miniati di varie epoche, e uno tra gli altri che ha qualche importanza per l'iconografia dell'arte italiana medioevale. È il così detto Evangelo di Nicodemo colle sue due parti: *Gesta Pilati* e *Descensus ad Inferos.*

Quantunque convinti che meriterebbe uno studio più profondo, speriamo di riuscire graditi ai nostri lettori pubblicando le riproduzioni delle miniature.

Il testo è quasi lo stesso dell'edizione di Tischendorf (Tischendorf, *Evangelia Apocrypha Gesta Pilati,* 333-388, e *Descensus ad Inferos,* 388-416. Editio altera, Lipsiae, MDCCCLXXIV). Un poco diverso ne è il principio, che è identico coll'esordio del codice ambrosiano, n. 35 (Tischendorf, LXXIV e 333): « Incipit gesta Salvatoris quam invenit theodosius magnus imperator in iherusalem in pretorio poncii pilati in codici ».

Delle altre piccole differenze la più importante si trova nel *Descensus ad Inferos* (Tischendorf, 400). Dimanda l'Inferus a Gesù Cristo: « Forsitan tu es ille Iesus de quo princeps noster Satan dicebat quod per mortem tuam crucis totius mundi potestatem accepturus esset». (Edizione di Tischendorf: *esses*). La nostra versione esprime bene la vanagloria di Satana che nel suo colloquio coll'Inferus non mostra alcuna paura.

La forma *esses,* invece, contradirebbe l'opinione, poco prima affermata da Satana, che Cristo sia un uomo che teme la morte e che sarà sottomesso alla potestà dell'Inferus e di Satan.

La prima miniatura, l'ingresso in Gerusalemme (fig. 1), non ci offre molto di particolare: Cristo cavalca come le donne, colle gambe da una parte, secondo la maniera tradizionale dell'arte bizantina. L'edificio alla destra di chi guarda è una casa di Bethfage da dove veniva il Salvatore. La città di Gerusalemme e la gente che stende i vestimenti nella via,

che vediamo di solito in simile scena, qui mancano; crediamo che all'artista non bastava lo spazio. Sono rari gli esempi in cui Cristo, come qui, cavalchi da destra a sinistra: viene quasi sempre da sinistra.



Fig. 2.

(Cristo viene dalla destra: Ciborio di San Marco di Venezia [Garucci, IX, 496]. Nelle porte di bronzo del Bonanno a Pisa e Monreale, nella Colonna del San Bernardo Hildesheim [Wiecker], nel psalterio greco della B. Barberina, III, 91, e nel codice latino della Vaticana, n. 39, secolo XIII).

Comincia la storia del cursore (servo di Pilato) e dei segni imperiali che s'inchinano da sè davanti a Gesù Cristo.

Gesù quando fu accusato dagli Ebrei, secondo l'Evangelo di Nicodemo, trovavasi fuori del palazzo di Pilato, e questi lo fe' chiamare per il cursore, il quale escito fuori e, vedendo Gesù, l'adora, stende il « faciale involutorium » davanti a lui, e dice: « va' sopra questo ed entra, perchè il preside ti chiama » (fig. 2).

Gli Ebrei ne restano malcontenti, e Pilato dimanda al cursore: « perchè lo hai adorato in tal maniera », ed egli racconta che ha visto l'ingresso di Gesù in Gerusalemme e come i Giudei stessi lo adorassero e spargessero i loro vestimenti in istrada, ed i fanciulli cogliessero dei rami dagli alberi per gettarli sulla via ove passava Cristo. Crede il Dobbert (*Gli affreschi a Sant'Angelo in Formis e la questione bizantina,* in « Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen », 1894, pagina 149, che i fanciulli, i quali raccolgono rami sopra gli alberi, nelle rappresentazioni bizantine dell'ingresso in Gerusalemme, provino la conoscenza dell'Evangelo di Nicodemo, perchè i fanciulli non sono



Fig. 3.

menzionati negli Evangeli canonici. Questa opinione ci pare giusta, tanto più che nel medio evo l'arte prendeva più sovente argomento dall'Evangelo di Nicodemo di quanto si sia creduto finora. Il cursore va la seconda volta a Gesù e colla medesima cerimonia lo invita ad entrare. All'ingresso del Salvatore, i segni imperiali s'inchinano da sè (fig. 3). I Giudei sempre più infuriati gridano all'impostura, e Pilato fa la controprova con persone elette dagli Israeliti medesimi. Eppure i segni adorano Cristo che entra anche questa volta invitato dal cursore colla stessa riverenza (fig. 4 e 5). In quel momento la consorte di Pilato gli fa sapere di aver sofferto molto nel sonno per causa di codesto innocente (fig. 6). Le quattro miniature che illustrano la leggenda del cursore, alla prima vista paiono affatto originali e composte dal miniatore senza prototipo. Ma si osservi la colonna del Ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia, laddove è raffigurata la passione di Cristo. Pilato siede in scranna, ed in alto vi è la moglie sua, col capo sporgente fuori da una finestra. Cristo cammina verso il preside, un uomo stende il vestimento davanti a Gesù in attitudine divota, ricordando il gesto simile che si usava nel dipingere l'ingresso in Gerusalemme (fig. 7).



Fig. 4.

Due altri individui più indietro mostrano contegno ostile. Dall'altra parte di Pilato stanno due servitori coi segni imperiali nelle mani.

Il Garucci (vol. 6, pag. 177) crede che Cristo sia stato flagellato sopra il panno. Ci pare impossibile. Vediamo invece in questo rilievo una scena dell' Evangelo di Nicodemo. Il gesto parlante di Cristo è quasi lo stesso come nella nostra miniatura n. 3, ed anche la colonna che separa le due figure e gli archi pure non sono molto differenti. L'iscrizione sopra il rilievo: « Traditur Cristus militibus flagellatus » non può essere giusta. Cristo fu flagellato dopo che Pilato si lavò le mani, e non, come qui vorrebbe l'iscrizione, nel momento in cui la moglie di Pilato ammonisce il consorte di assolvere Cristo.


Fig. 5.



Fig. 7.

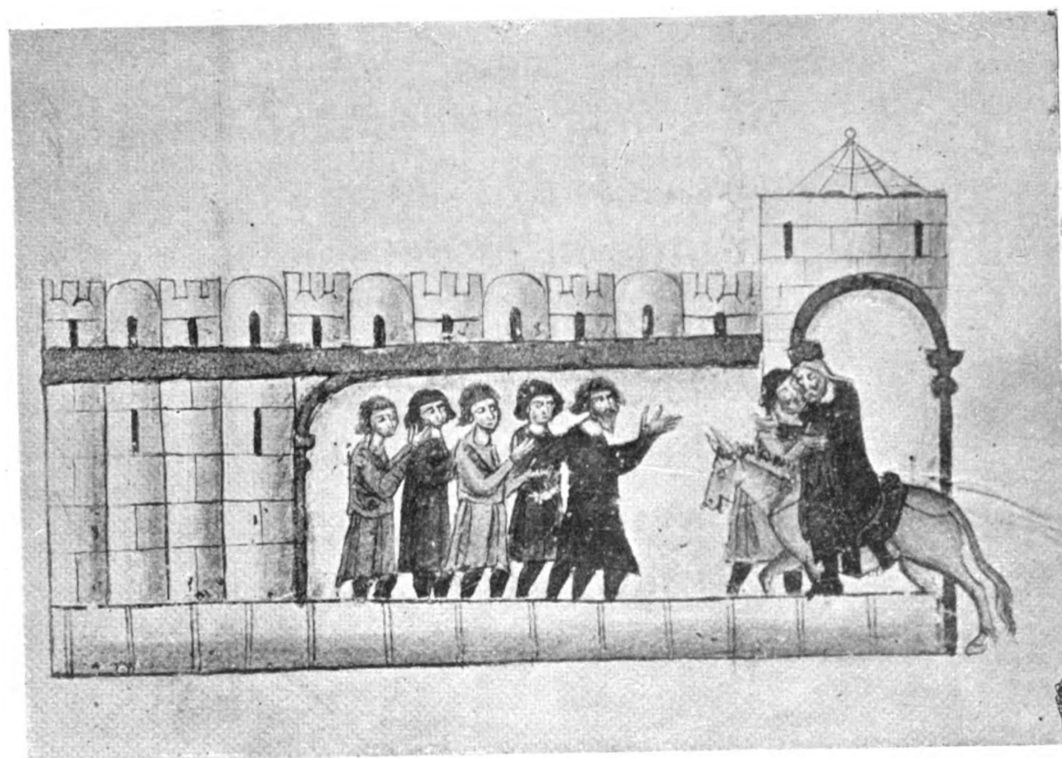


Fig. 15.



Fig. 19.



Fig. 20.

Si può dubitare che l'iscrizione fosse fatta da chi non conosceva più il senso dell'oggetto rappresentato. Anche il Garucci dice che il carattere delle lettere è di epoca più recente che lo stile delle figure.



Fig. 6.

Il Dobbert (Dobbert, *Ueber den Styl Niccolò Pisano,* pag. 80) osserva la differenza dello stile delle colonne anteriori e posteriori, e giudica quelle davanti di epoca assai più antica del secolo XI, le altre invece imitazioni più recenti. Argomenta bene che nella scena della crocifissione il medaglione dell'agnello al luogo del crocifisso sia motivo della prima epoca cristiana.

Il conte Zorzi nel suo bellissimo articolo sopra il Ciborio (*La Basilica di San Marco,* edizione dell'Ongania, pag. 279-296) prova che le due colonne anteriori non sono più recenti del secolo VI, e mostra con buonissime ragioni che le iscrizioni vi furono aggiunte più tardi. Nella spiegazione però della scena ripete l'errore della iscrizione, giustificando la sua opinione coll'uso degli artisti della prima epoca cristiana di rappresentare la flagellazione di Cristo in tal maniera per evitare ogni nudo.

(Non abbiamo mai visto simile scena e dubitiamo che quelle conosciute dal Zorzi appartengano all'Evangelo di Nicodemo).

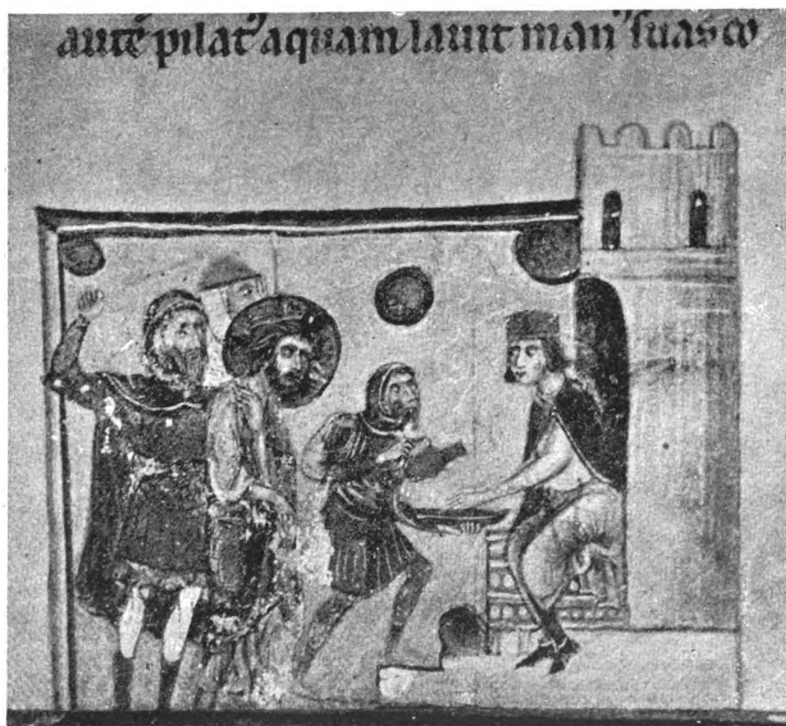


Fig. 8.

A chi esamina la scultura ora menzionata, pensando alla storia del cursore che invita Cristo di comparire davanti al tribunale di Pilato, non può sfuggire che l'artista segue il nostro Evangelo apocrifo e non il canone del Nuovo Testamento; e noi, ponendoci a riscontro la nostra miniatura n. 3, non crediamo essere arditi nell'affermare che il miniatore sia stato ispirato dallo scultore. Cristo ed il cursore, i quali sono separati da una colonna, formano il gruppo identico: solamente l'atto di devozione del servo che si toglie la sopravveste, fu modificato dal gusto del tempo.

Anche nella miniatura n. 6 il pittore segue l'orma dello scultore facendo apparire ad una finestra la testa della moglie del preside, dipingendo lui stesso imberbe e giovane. Poco dopo nella deposizione della croce gli dà la barba folta.

Le poche volte che troviamo Pilato nell'arte e fin al secolo VII è imberbe. (Rohault de Fleury, *L'Evangile,* tav. LXXXIII). Più tardi, tanto nell'Oriente quanto nell'Occidente, è quasi sempre barbato. Il Pilato della deposizione è quello del tempo del miniatore, mentre le miniature 6 e 8 hanno il tipo antico. È strano che chi ha fatto o rinnovato l'iscrizione non abbia conosciuto la leggenda citata, mentre alcuni secoli più tardi l'antica scultura servì da modello per il pittore. Sparisce la difficoltà quando si ammetta che antichi codici illustrati dell'Evangelo di Nicodemo abbiano contenuto lo stesso gruppo di Gesù e del cursore, gruppo che fu imitato poi dal miniatore benchè forse non abbia conosciuto il Ciborio, probabilmente non molto stimato dagli artisti del Duecento.

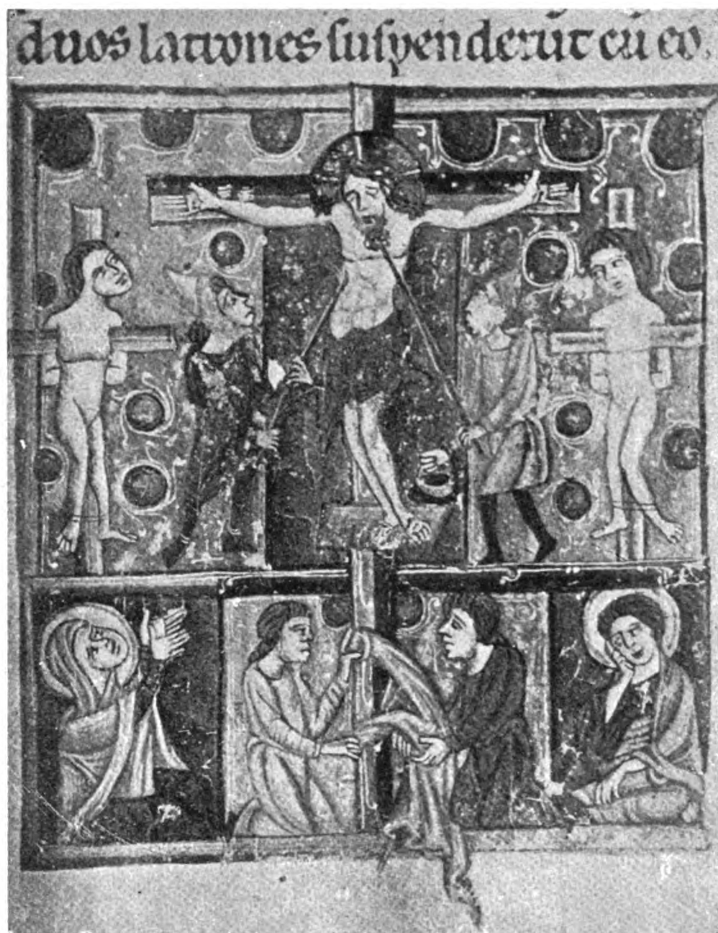


Fig. 9.

Comunque si spieghi la cosa, per mezzo del confronto col nostro codice, resta chiaro che nella colonna abbiamo una scena dell'Evangelo di Nicodemo e perciò la iscrizione è malintesa e non può essere dello stesso tempo dei rilievi. Quanto asseriscono, per motivo del carattere artistico il Zorzi ed il Dobbert, che i rilievi siano più antichi delle iscrizioni, ora è ben provato, e non si dubiterà più dell'opinione dei prelodati archeologi sopra l'epoca delle colonne, cioè il secolo V o VI.

Il testo illustrato nel rilievo della colonna di San Marco (fig. 7) è il seguente (Tischendorf, 343): « Et fecit cursor eodem schemate sicut et prius, et multum deprecatus est Jesum ut superascenderet et ambularet super faciale suum. Et superambulavit et ingressus est. Jntreunte autem Jesu statim inclinaverunt se signa et adoraverunt Jesum. Videns autem Pilatus timor apprehendit eum et statim voluit surgere de tribunali. Haec autem eo cogitante ut surgeret et abiret misit ad illum uxor sua dicens: Nihil tibi et



Fig. 10.

homini isti justi, multa enim passa sum propter eum in hac nocte ». La Crocifissione, la Deposizione dalla croce e la Sepoltura sono raccontate in modo conforme agli Evangeli canonici (figure 9, 10, 11). Il modo di legare i due malfattori colle braccia indietro alla croce (fig. 9) è raro in Italia prima del Trecento. (Si vede a Sant'Urbano alla Cafarella, nella cappella San Silvestro di Roma [Agincourt, vol. 6, tav. CI] ed in un crocifisso di Lucca); i tedeschi invece dal celebre codice Ecberti (pubblicato da Xaver Kraus) in poi, lo adoperavano quasi sempre, tanto nelle miniature, quanto negli avori, probabilmente per distinguere meglio il nostro Signore dai malfattori. Questi nella figura 9, contro l'usanza, non indossano alcun abito. Abbasso vi sono la Madonna e San Giovanni, nel mezzo i soldati che prendono il mantello di Cristo.



Fig. 11.

Dopo la morte di Cristo tutto l'odio degli Ebrei si concentrava contro Giuseppe d'Arimatea che aveva sepolto il Santo corpo. Al sabato però non lo potevano giudicare e si contentarono di minacciarlo di morte e di metterlo in prigione in una casa che non aveva finestra (fig. 12). La porta chiusa col sigillo fu bene custodita.



Fig. 12.

Il giorno dopo, quando lo chiamarono al Tribunale, non lo trovarono più, e grande ne fu la meraviglia vedendo il sigillo illeso. Nella figura 13 è anticipata la narrazione di Giuseppe, come fu liberato da Gesù a mezzanotte del giorno della risurrezione. Gli Ebrei ragionavano ancora sopra il fatto incredibile, quando alcuni dei custodi della tomba di Cristo loro annunziarono la di lui risurrezione. Si aggiunga, come abbiano visto, le sante donne a visitare il Mausoleo, e l'angelo che le consola colla lieta notizia (fig. 14). L'angelo siede dentro nel Mausoleo mostrando colla mano la tomba aperta ed il lenzuolo mortuario. Al soffitto vi è la lampada.

Nelle composizioni bizantine l'angelo siede sovente fuori della cupola che cuopre la tomba. I pittori di Lucca e di Pisa, nel Duecento, lo lasciano sedere dentro (esempio: I crocifissi di San Michele e Santa Giulia a Lucca, San Martino a Pisa). In basso risorgono sei persone.


Fig. 13.

Neppure al sacerdote Finees ed al magister Addas, testimoni della ascensione di Cristo al cielo, gli Ebrei prestarono fede, ed invitati da Nicodemo di cercare se Cristo fosse stato condotto dallo spirito al deserto, come si credeva anche di Elia, gli uomini incaricati di questo affare non trovarono Cristo, ma bensì Giuseppe di Arimatea; e questi cedendo a gentile invito, andò a Gerusalemme, ove fu ricevuto davanti la porta della città con gran simpatia e devozione (fig. 15).

L'altro giorno, nella casa di Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea racconta nel concilio come Gesù lo abbia liberato. Per più testimoni, nelle sedute seguenti, non resta dubbio che Cristo veramente sia risorto dalla tomba ed assorto al cielo. Non meno grande fu lo stupore quando Anna e Caifa udirono da Giuseppe, che non solo Gesù Cristo fosse risorto, ma insieme con lui anche molti altri defunti, fra i quali Karinus e Leucius, figli del beato Simeone, i quali ora vivono adorando Iddio nella città d'Arimatea.


Fig. 14.

Trovati nella loro città ed invitati di palesare tutto quello che sapevano della risurrezione di Cristo, cedono alle preghiere e scrivono sopra una carta tutto quello che hanno visto.

(Iacobus de Voragine, che nella sua leggenda aurea cita parecchie volte l'Evangelo di Nicodemo, del racconto di Leucius e Karinus dà una copia abbreviata). Leucius e Karinus, assieme cogli altri giusti del Vecchio Testamento, sedendo nel buio dell'inferno, tutto ad

un tratto furono sorpresi d'una gran luce, la quale Esaias saluta dicendo: « haec est lux patris filius Dei, sicut praedixi ».

Viene allora il padre di Leucius e Karinus, il vecchio Simeone, e racconta che abbia tenuto nelle sue braccia il Salvatore quando questi ancora era fanciullo, e San Giovanni Battista, che dopo Simeone entra nell'inferno, dà notizia del battesimo di Gesù, e dice come egli avendo preparata la via di Cristo, adesso lo precedeva. L'arrivo del figlio di Dio era imminente. Il paliotto n. 14 (fine del Duecento) della Galleria di Siena, ancora eseguito nello stile bizantino e senza la morbidezza della scuola senese trecentista, illustra molti episodi della vita di San Giovanni Battista, fra i quali pure l'arrivo del Santo al Limbo, come lo racconta l'Evangelo di Nicodemo. Si vede una caverna sulla quale leggesi la parola «Limbus», e nella quale entra il Santo Precursore recando alle anime dei Patriarchi l'annunzio della buona novella, mostrando un Breve ove è scritto: « Vidi Salvatorem ».



Fig. 16.

Racconta poi Seth la promessa fattagli dall'arcangelo quando morì Adamo, cosa che qui non giova ripetere.

Il Satan e l'Inferus (il personificato Inferno) restano inquietati e parlano fra di loro: il Satan sempre con vanagloria, l'Inferus, invece, già mostra qualche paura e dubita che quel Gesù sia lo stesso che abbia risuscitato Lazzaro, il quale, scuotendosi come un'aquila, con la massima celerità uscì dal Limbo. Quest'ultimo passo è raffigurato nel Psalterio greco della biblioteca Barberini, III, 91 (sec. XIII), dove vediamo l'anima di Lazzaro, in forma d'un fanciullo, sfuggire in molta fretta un bruttissimo uomo che è l'Inferus.

Il colloquio della corte infernale fu interrotto da una voce celeste che comanda d'aprire le porte colle parole del salmo 23: « Tollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae », ed alla domanda dell'Inferus: « Quis est rex gloriae? » Davide risponde, che egli ancor vivente abbia profetizzato queste parole ed anche la risposta: « Dominus fortis et potens ipse est rex gloriae ». L'autore del Psalterio della biblioteca reale di Stuttgart, n. 23, secolo X, doveva avere conosciuto questo tratto del nostro Evangelo.

Per la sua illustrazione del salmo 23 sceglie il momento quando il Signore, seguitato da un angelo, appare davanti la porta chiusa dell'Inferno, e là bussa col piede destro. Nella mano destra tiene il bastone crucifero.

La sua persona è circondata da un'elissi verde. Alla cima della porta, nel vuoto, sotto l'arco, guarda con curiosità il diavolo, di cui non si vede altro che la testa ed un'ala. Dall'altra parte sta il personificato inferno in forma umana, con ali di uccello, mostrando sorpresa e paura. Dietro di lui si crucciano nelle fiamme alcune persone.

Qui non abbiamo la tradizionale scesa al Limbo; è propriamente il momento prima dell'entrata di Cristo, come lo racconta l'Evangelo di Nicodemo (fig. 16).

Il Psalterio latino-greco del Kupferstich Kabinet di Berlino (Hamilton, 549, secolo XII) fregia lo stesso salmo con una scena somigliante. Cristo comanda all'angelo d'aprire le porte dell'Inferno, il quale anche qui è personificato con una testa immensa di uomo e

di leone commisti, circondato dalle fiamme che bruciano due peccatori tormentati da serpenti.

Per meglio convincere i nostri lettori del concetto degli artisti ispirato al salmo 23 confrontiamo il testo:

1. Evangelo di Nicodemo: « Et facta est vox magna ut tonitruum dicens: Tollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae. Inferus quasi ignorans dicit: Quis est rex gloriae?

« Respondens David ad inferum ait: Dominus fortis et potens in proelio ipse est rex gloriae »;

2. Salmo 23: « Attolite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae. Qui est rex gloriae? Dominus fortis et potens Dominus potens in proelio ».

Le due miniature ora menzionate provano la conoscenza che hanno avuta alcuni artisti medioevali dell' Evangelo apocrifo, e crediamo che il gran numero delle rappresentazioni della scena di Cristo al Limbo, nell'arte bizantina, e negli imitatori di quest'arte, dipingano Cristo quando prende il primo padre alla mano, perchè così lo racconta il nostro Evangelo conosciuto anche in versione greca.

In un modo assai differente dall'uso bizantino illustra il miniatore la Scesa al Limbo (fig. 17).



Fig. 17.

Nella bocca spalancata dell' Inferus, i cui occhi malamente si vedono nella riproduzione, stanno i giusti che Cristo salva. Abbasso giace il Satan sotto due frammenti della porta che formano una croce. Da ciascuna parte dello spazio riempiono teste fantastiche e serpenti le « impia officia ».

Cristo confidò tutti i salvati in balìa dell'arcangelo Michele che li condusse alla gloria del paradiso. V' incontrarono due vecchi, i quali, alla domanda: « Chi siete voi? » loro risposero: « Siamo Enoch ed Elia, non abbiamo patito la morte, siamo riservati fin all'arrivo dell' Anticristo ». Mentre parlavano così, venne un uomo miserrimo che portava il segno della croce e tutti gli dimandavano: « Chi sei tu che hai l'aspetto di ladrone e che cosa porti sopra le tue spalle? »

Egli rispose: « È vero, ladrone fui e malfattore il più triste. I Giudei mi crocifissero assieme con Gesù, le cui gesta miracolose vidi, e credendo in lui e pregandolo che si ricordasse di me nel suo regno fui esaudito, e diedemi questo segno della croce dicendo: Portalo e va' al paradiso, e quando l'angelo custode non volesse concederti l'entrata mostragli questo segno, e digli che Gesù Cristo, il figlio di Dio, che ora fu crocifisso, te lo ha dato. E così io feci. L'angelo fecemi entrare e mi collocò alla destra del paradiso, dicendo che aspettassi un poco, finchè venissero Adamo ed i santi salvati da Gesù Cristo ».

La miniatura (fig. 18), l'ultima del codice, un poco meglio disegnata delle altre, è molto interessante per l'originalità della composizione e si distingue per l'espressione viva delle teste. È ben riuscita all'artista la maraviglia dei due vecchi che, come l'angelo loro guida, indicano per il gesto delle mani al vedere lo sconosciuto che incontrano. Bello è anche l'atto umile del ladrone che, vestito con camicia bianca, porta la croce dorata sopra le spalle.

Crediamo che dove nell'arte medioevale è raffigurato il buon ladrone colla croce, l'artista abbia conosciuto l'Evangelo di Nicodemo. Il tipo almeno fu creato conforme a questa leggenda da chi ne aveva notizia.

Già nel secolo XII incontriamo quasi la stessa figura a Torcello nel mosaico del giudizio finale (Jessen, *Darstellung des Weltgerichts* e fotografia dell'Ongania). Non è vestito che col solo grembiale (fig. 19).

Sta accanto alla porta del paradiso che è custodita dal cherubino. Dall'altra parte viene San Pietro colle chiavi per aprire il paradiso agli altri salvati, mentre il ladrone, la Madonna ed Abramo con Lazzaro ed una schiera di fanciulli, forse gli innocenti di Bethelem che già godono la gloria (Grembiale di Abramo nella parabola del cattivo ricco). A Torcello il cherubino tiene una lancia nella destra (la lancia al nostro parere è un restauro moderno al luogo della spada), nel nostro codice una spada in ciascuna mano. Come ci pare è modo raro e non conosciamo altro cherubino colle spade in ambedue le mani fuorchè quello del celebre codice di Rabano Mauro, nella biblioteca di Monte Cassino.



Fig. 18.

Un poco diversamente dipinge il pittore del Psalterio greco e latino del secolo XIII, Hamilton, 119, nella Kupferstich Kabinet di Berlino, una scena somigliante.

Il cherubino sta nella porta, ma non si può distinguere cosa tenga nella mano; alla sua destra è una donna orante e diviso da quella per un albero il buon ladrone colla croce.

Per il confronto abbiamo riprodotto, nella figura n. 20, una parte della scultura in legno dorato del Giudizio finale nella sagristia del Duomo di Treviso, perchè ci pare un capolavoro della prima metà del Trecento. Dappertutto il ladrone ci offre un aspetto somigliante.

Assai originale è l'idea del miniatore del codice greco della Vaticana, Urbinate, greco, n. 2, secolo XII (Agincourt, 6, LIX, ne dà una riproduzione poco buona), di combinare in una pagina la Scesa di Cristo al Limbo, dipinto nel modo tradizionale, coll'entrata del buon ladrone e delle altre anime salvate al paradiso. In un mezzo tondo, che è in alto del quadro principale, appariscono alcune persone che entrano nelle porte spalancate del paradiso.

Una che porta la croce dev'essere il buon ladrone, un'altra tiene nella mano una corona, il simbolo della vita eterna. Chi crede che l'artista abbia voluto raffigurarvi gli angeli che portano gli strumenti della passione di Gesù Cristo, osservi che la corona è piuttosto una corona gemmata che la corona delle spine, e che gli altri due tondi dello stesso libro eseguiti coi medesimi colori bianco ed azzurro, che sono in alto, della nascita e del battesimo

di Cristo, ci danno un saggio del modo proprio del miniatore nel dipingere gli angeli. Hanno delle ali e la loro testa ornata di nimbo.

La mancanza di questi attributi presso le figure in alto della Scesa al Limbo, prova che qui sono ideate semplici persone umane. Non è da meravigliarsi se l'arte bizantina, la quale nella Scesa al Limbo segue sempre la narrazione dell'Evangelo di Nicodemo, dipingendo Cristo mentre prende Adamo per mano, ha congiunto a questo episodio l'altro, che ne è la continuazione, facendo di due fatti diversi un solo bel quadro. Coll'entrata al paradiso finisce la serie delle miniature. Resta da dire poche parole sopra la provenienza ed il loro carattere. Nel codice non vi è nessuna notizia dell'autore, nemmeno il millesimo. Solamente in una pagina, nella quale è sparito il testo, leggiamo: « Sore Claudia del Duca MDLXVI ». Come si conosce dal nome, l'abbadessa era italiana, e forse ha preso con sè il codice quando entrò suora od abbadessa in un monastero spagnuolo, dal quale poi il codice, come tanti altri libri ecclesiastici, fu trasportato alla Biblioteca Nazionale di Madrid.

Così almeno possiamo congetturare, non avendo trovato nessuna notizia della provenienza.

Il carattere artistico delle miniature non è molto spiccato. Le migliori figure, come quella al n. 8, dove Pilato si lava le mani, si avvicinano all'arte bizantina. La più gran parte è più rozza, e ricorda i codici italiani più trascurati del secolo XIII, e ad esempio, i nn. 5, 6, 7 nel Museo civico di Bologna. La forma degli arabeschi bianchi su fondo azzurro (fig. 2, 3, 4) si usava sovente in Italia verso la fine del Duecento. Non è da dubitare la provenienza italiana (fine del Duecento), ma non è possibile di attribuire il codice ad una certa scuola. Più interessante è la questione se il miniatore abbia dipinto secondo le proprie idee o ripetuto rappresentazioni tipiche. Abbiamo già osservato una certa eguaglianza nella rappresentazione dell'invito del servo di Pilato a Cristo di comparire davanti al Tribunale, nella colonna di Venezia (secolo VI, fig. 7) e nella miniatura n. 3; ed abbiamo anche rilevato come l'ultima miniatura non si allontani troppo nella figura del buon ladrone da quello del mosaico di Torcello. L'origine del testo dell'Evangelo di Nicodemo non è più recente del secolo IV. Allora un artista poteva senza dubbio illustrare un tal codice, che sarebbe stato fonte alle illustrazioni più moderne. [1]

ADALBERTO DI ERBACH FUERSTENAU.

[1] Stampato quest'articolo, ci siamo accorti che monsignor de Vaal, nella *Boemische Quartalschrift* (1887), espresse l'opinione che la scena di Cristo innanzi a Pilato e quella di Cristo che prende Adamo per mano sieno prese dall'Evangelo di Nicodemo nel ciborio di San Marco a Venezia. Tanto indichiamo qui per dovere di studioso verso l'eruditissimo uomo, che addivenne prima di noi a tali conchiusioni.

RECENSIONI

BROUSSOLLE (J. C.). **Pèlerinages ombriens.** Études d'art et de voyage. Ouvrage illustré de 46 gravures. Paris, Fischbacher, 1896; in-8, pp. 302.

Questo volume, abbastanza brioso e tutto caldo di entusiasmo, sarebbe riuscito più piacevole ed utile, se l'autore, determinandone meglio lo scopo, n'avesse anche con più unità coordinate e proporzionate le parti. Chi cercasse infatti dei « ricordi di viaggio » (v. pag. 32) leggerà volentieri i *Paesaggi umbri,* con le osservazioni sugli edifizi nelle pitture del Bonfigli e sui paesaggi del Pinturicchio, ma non potrà farsi un'esatta idea di quest'Umbria così poco nota e pur tanto ricca di bellezze naturali ed artistiche, nulla, o quasi, trovandovi delle sue città principali e più caratteristiche, e ben poco di altri luoghi, nella gita *attraverso il centro dell'Umbria,* ove generalmente il Broussolle non si ferma che dinanzi alle pitture, anzi a certe pitture, soprattutto di Pietro e appena di qualche altro. E le trentaquattro pagine di note e le quasi centotrenta in cui tratta di *Benedetto Bonfigli,* dei *Quadri del Perugino rapiti a Perugia* e della *Rocca d'Assisi,* troppo speciali pei lettori comuni, non offrono, d'altra parte, che uno scarso interesse agli studiosi dell'arte, i quali desiderano massimamente quelle nuove ricerche storiche e critiche, di cui egli troppo si beffa, protestando che il suo scopo non è già di scrivere, con coscienza tedesca, un capitolo di storia della scuola umbra (pag. 35). Ma allora, perchè sbozzar questi tre? Nel primo de' quali, dal titolo tanto comprensivo, si propone di studiare « con tutta la debita *obiettività* e serietà » l'opera del Bonfigli a Perugia; sebbene non esaurisca neppur questa parte, nè quella sulle sue bandiere. Accennando alla sua educazione artistica, crede che, invece di derivare da un solo maestro, prendesse da vari: come, ad esempio, il grand'uso delle architetture dal Ghirlandaio o, meglio, da Piero della Francesca, già additato come suo maestro dal Lafenestre; i belli e pensosi angeli, mal disegnati, dal Gozzoli, e i bambini dal Boccati, ai quali aveva già pensato il Rio; il tipo delle sue bionde e delicate Madonne dal Lippi, senza accennare se, come il Passavant, veda l'influenza dell'Angelico nei panneggiamenti, nei paesaggi, nel colorito; ma della critica generale delle sue opere, ma de' suoi procedimenti, della sua tecnica, toccata la scorrettezza del disegno, non dice poi quasi nulla, pur asseverando di non aver trascurato quest'incerti e delicati problemi (pag. 51). Migliore di questo e del secondo capitolo, ricavato soprattutto dai documenti del Rossi, mi pare l'altro, già edito separatamente con lo stesso titolo, che però non gli conviene, facendo supporre che si tratti proprio della rocca assisana (su cui prepara un nuovo lavoro l'ing. A. Brizi), mentre il Broussolle non parla che della chiesetta d'un villaggio, presso Assisi, chiamato *Rocca S. Angelo* o *Rocchicciola.* L'argomento non è tanto nuovo e interessante come pareva da prima all'egregio autore, perchè gli affreschi di cui tratta, dividendoli in tre gruppi cronologici, non sono, a confessione sua stessa, dei capolavori, ma spesso volgari pitture che non valgono più del meschino prezzo che saranno costate (pagg. 167-8, 171), e perchè di pitture votive nell'Umbria ce n'è un po' da per tutto, e molte chiesette ne son quasi piene, come riconosce egli stesso con la Nota su quelle di S. Simone presso Torre d'Andrea, nei dintorni d'Assisi, e di Santa Maria di Pietra Rossa, presso Trevi; delle quali tutte aveva già toccato il Guardabassi, e della terza hanno scritto, più a lungo, altri ancora. Il Broussolle, che non vorrebbe dello Spagna il quadro dell'altar maggiore, assegnatogli dal Crowe e dal Cavalcaselle, neppur crede di Tiberio d'Assisi certi affreschi di S. Simone, attribuitigli dal Guardabassi, e suppone invece che potè lavorare alla Rocchicciola, e dirigere in gran parte co' suoi consigli e co' suoi cartoni qualche scolare, forse quel Francesco Tartaglia ricordato

dal Cristofani nelle *Storie d'Assisi*. Questo studio potrebbe acquistare maggiore importanza se l'egregio autore, con più rigore di metodo e più complessità di ricerche, di raffronti, di deduzioni, lo allargasse nei termini di una monografia sulle pitture votive dell'Umbria. E dovrebbe anche allargare la cerchia d'osservazione di questi *Pellegrinaggi,* condensandone invece la forma. Egli mostra ingegno colto e vivace, entusiasmo per l'arte e per tutte le cose belle, molta pratica di dipinti e simpatia vivissima per l'Umbria, che ha visitata anche in angoli remoti, e che gli sarà gratissima se la farà meglio conoscere in un'altra edizione che ci auguriamo ricca di nuovi pregi.

GIULIO URBINI.

The florentine painters of the Renaissance, with an Index of their works, by BERNHARD BERENSON. G. B. Putnam's Sons, London, 1896.

L'autore del volumetto dei *Venetian painters of the Renaissance,* del quale già si è fatto cenno in questo periodico ora si è voluto applicare in analogo modo allo studio dei pittori fiorentini della rinascenza. Stabilito egli stesso da alcuni anni sulle deliziose alture di Fiesole, l'argomento era alla sua portata, e mercè le naturali sue disposizioni doveva necessariamente attirarlo, anzi affascinarlo.

Il suo libretto si può quindi qualificare come una sintesi delle riflessioni suggeritegli dalla contemplazione delle opere degli artisti (pittori in ispecie) fiorentini, e si rivolge essenzialmente all'intento di specificarne i caratteri peculiari e le mire estetiche, tanto nel loro concatenamento fra loro, quanto considerati ciascuno per sè stesso.

Egli si compiace così di ritrarci l'imagine morale di singoli, più eminenti artisti, imagini che si fanno sempre più palpitanti, mano mano che si approssimano ai tempi più privilegiati, in altri termini, al periodo della transizione dal XV al XVI secolo. Così, quando egli giunge al sommo Leonardo, con efficaci parole ne scolpisce il genio universale, pel quale a dir vero l'applicazione alle produzioni artistiche non è che una fra le moltissime esplicazioni della sua attività enciclopedica, pure verificandosi la circostanza che quando egli ci si presenta quale artista riesce superiore a tutti gli altri per la grazia naturale e per la profondità nella conoscenza della natura umana. Discorrendo poi del Botticelli il Berenson si fa l'interprete ben convinto dell'ammirazione sconfinata che viene oggidì tributata a tant'uomo, massime nei paesi anglosassoni, e dà principio al paragrafo che lo concerne esprimendosi intorno a lui coi termini seguenti: « Bello giammai, scarsamente fornito di grazia, o di qualsiasi altra attrattiva, raramente corretto nel disegno e soddisfacente nel colore; nei tipi poco scelto, intensamente acuto e perfino affannoso nel sentimento, che cos'è quello che rende il Botticelli irresistibile a segno, che al giorno d'oggi non sappiamo trovare alcuna alternativa fra l'idolatrarlo e l'aborrirlo? Il secreto sta in ciò, che nella pittura europea non vi è mai stato un pittore così indifferente per quello ch'è venuto rappresentando e così compreso di quello che suole presentare ». E dopo varie altre considerazioni incalzanti, mentre rileva come egli sia il maestro del movimento per eccellenza, conchiude essere stato il più grande fra quanti vide Europa come artista del disegno lineare.

La seconda parte del libro consiste in un indice delle opere dei principali pittori fiorentini, dove essi sono enumerati in ordine alfabetico e sotto il nome di ciascuno sono registrate quante opere dei medesimi si conoscono. È costì che si rileva principalmente il critico, che elimina o aggiunge opere a seconda dei risultati suggeritigli parte dall'esperienza altrui e parte dalla propria.

Non v'è chi non veda l'utilità pratica di simile lavoro, mediante il quale in una succinta rassegna ci è dato richiamare alla mente tante e tante creazioni dell'arte fiorentina oggi disperse pel mondo. In complesso le sue liste hanno il pregio di essere ben attendibili, la quale cosa non toglie che vi sia qualche riserva da fare, ora in proposito di qualche omissione, ora di nuove attribuzioni, talvolta ardite anzi che no. Così dove enumera le opere di Andrea del Sarto non sapremmo trovare giustificata l'omissione della graziosa tavoletta rappresentante Apollo e Dafne nella Galleria Corsini (opera giovanile), nè quella del ritratto di donna, erroneamente creduta la moglie del pittore, nella Galleria di Madrid. Al Bachiacca avrebbe potuto aggiungere qualche opera di più di quelle che enumera e così pure al Franciabigio, avendo egli omesso una Sacra Famiglia caratteristica, segnata dal monogramma, e un ritratto d'uomo nella Galleria Liechtenstein.

Nella già citata Galleria Corsini di Firenze poi egli sopprime a proposito di Filippino Lippi il bellissimo grande tondo della Madonna circondata da Angeli, distolto, come crediamo, dal prestarvi fede

in grazia delle alterazioni cagionate da cattivi ristauri, mentre in molte parti tuttavia si manifesta la sua mano e i tratti suoi peculiari in modo non ambiguo.

Nella stessa raccolta poi segue l'opinione generalmente accreditata che assegna al Botticelli certo ritratto di uomo, il quale tiene nella destra un anello, mentre i rispettivi suoi indizi ci sembrerebbero riferirsi piuttosto al gentile Filippino, quale ci apparisce in ispecie nella parte che gli spetta nella Cappella Brancacci.

In Galleria Pitti dà senz' altro a Domenico Veneziano due teste, n. 370 e 375, non aventi in realtà nulla a fare l'una rispetto all'altra, la prima essendo una testa ideale di un Santo, la seconda evidentemente un ritratto, che arieggia assai il Mantegna.

Dove si sente di dover deplorare la mancanza di ogni ragionamento esplicativo si è in talune asserzioni nuove, alquanto ardite, le quali forse aspetteranno invano la sanzione del comune consenso dei critici. Così quando egli pone in testa al suo volume, come opera *possibilmente* del Verrocchio il ritratto, certamente distintissimo nel suo genere, rappresentante una giovane donna di profilo, nel Museo Poldi Pezzoli, che va quivi per opera di Pier della Francesca e intorno al quale in realtà l'ultima parola non è per anco stata detta dagli intelligenti.

Come poi vi possa accordare la debole e sgarbata Madonna, data a Berlino allo stesso Verrocchio, è cosa che non sappiamo spiegarci. Intendiamo la Madonna che vedesi incisa a pag. 32 del volume del Lermolieff intorno alla Galleria di Berlino.

Una spiegazione speciale sarebbe richiesta anche dalla novità, per cui potrebbe essere considerata quale opera di Leonardo la celebrata testa di cera del Museo di Lilla, e così poche altre cose.

Comunque sia, gli esempi addotti e pochi altri che forse si potrebbero citare non sono che eccezioni alla regola generale della buona e corretta classificazione, tale che certamente ne potrebbe ritrarre profittevole insegnamento più di un direttore di Galleria e più di uno fra i molti, anzi i troppi, scrittori d'arte.

G. F.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

DI ALCUNE COMPOSIZIONI DI RAFFAELLO

ISPIRATE A MONUMENTI ANTICHI

I.



l contributo che qui vorrei porgere all'argomento, veramente inesauribile, della parte che i monumenti classici ebbero nelle concezioni artistiche di Raffaello, muove da uno dei più caratteristici esempi di tale fusione del genio proprio dell'Urbinate con le forme dell'arte antica, dall'incisione di Marcantonio Raimondi, che rappresenta il Giudizio di Paride. [1] È noto, [2] come in questa composizione Raffaello — chè a lui indubitatamente va attribuito il disegno riprodotto dal Raimondi [3] — si sia ispirato al rilievo d'un sarcofago antico tuttora esistente in Villa Medici, [4] mettendo però a profitto ancora un altro sarcofago di pari soggetto, che si conserva in Villa Pamphilj. [5] Quest'ultimo fatto, oltre che dal gruppo di Venere ed Amore, [6] è reso evidente, a mio parere, dalla ninfa con l'urna a sinistra nel disegno, la quale, con geniale giustaposizione di caratteri artistici disparati, è aggiunta, per completare la triade, alle due del sarcofago Medici, di cui il disegno conserva tutto lo schema araldicamente simmetrico, mentre la terza, veduta di fianco, è proprio la ninfa media del rilievo

[1] Passavant, n. 137; Bartsch, XIV, n. 245: Gruyer, *Raphaël et l'antiquité,* II, pag. 99 ss.; Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcantons,* ecc., pag. 24 s., n. 12; Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi,* pag. 159 ss., n. 114. L'incisione è riprodotta dal Müntz, *Raphaël* [1], pag. 598; Delaborde, op. cit., pag. 27, e (da una copia di Marco Dente) da O. Jahn in *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften,* 1849, tv. VI.

[2] Vedi Jahn, op. cit., pag. 55 ss.; Thode, pag. 25. 43; Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom,* II, n. 3341; Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs,* II, pag. 13 s.; Springer, *Raffael und Michelangelo,* II[2], pag. 121 ss.; Müntz, l. c. Al Gruyer ed al Delaborde era ancora sfuggito il ravvicinamento fatto da O. Jahn. Lo scritto del Pulszky, *Beiträge zu Raphaels Studium der Antike*, non ho potuto consultare.

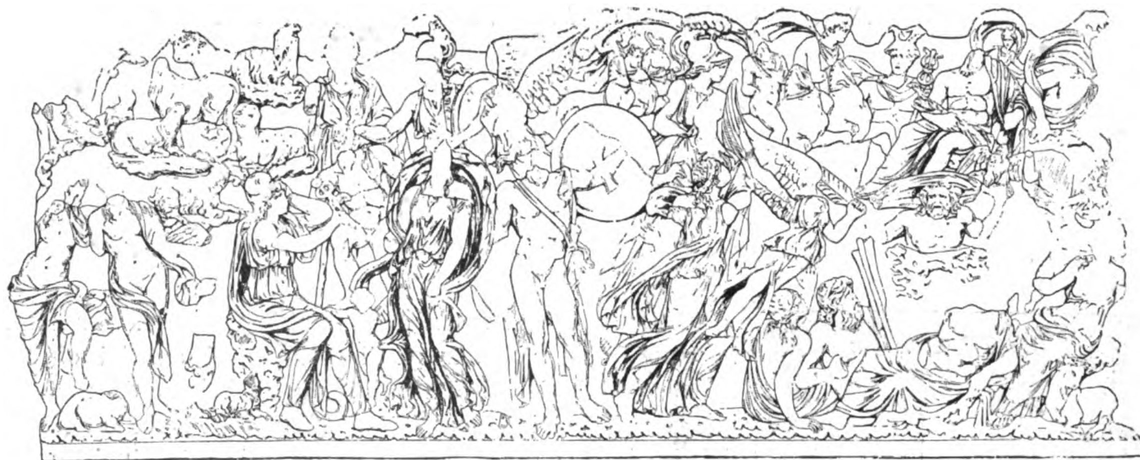
[3] Cfr. particolarmente Springer, *Die Anfänge der Renaissance in Italien* in *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* I, pag. 215; Thode, pag. 43, il quale — sulla fede, s'intende, del Vasari, Marcantonio, IX, pag. 272 LM; V, pag. 411 Mil. — qualifica il disegno per un'opera autenticata (*ein beglaubigtes Werk*) dell'Urbinate; Delaborde, p. 24. 159.

[4] Jahn, l. c., tv. IV, I; *Wiener Vorlegeblätter,* ser. A, tv. XI, 3; Robert, l. c., II, n. 11, tv. V (da cui la nostra zincotipia), pag. 13 ss.; Matz-Duhn, II, n. 3341.

[5] Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di corrispondenza archeologica, III, tv. III; Robert, II, n. 10, tv. IV (da cui la nostra zincotipia), pag. 11 s.; Matz-Duhn, II, n. 3342.

[6] In questo gruppo, come nel cane di Paride e nel pavone di Giunone, lo Jahn, pag. 68 s., ed il Thode, pag. 25, d'accordo riconoscono l'influenza del rilievo Pamphilj; vedi anche Robert, pag. 13. Dal medesimo rilievo pare anche tolto il particolare delle foglie di canna, onde le due ninfe in fondo sono incoronate; vedi il disegno del Codex Coburgensis e la sua copia nel Codex Pighianus, Robert, l. c., tv. IV, 10′ e 10″. Quanto poi alle ninfe stesse, lo Jahn le vuole tutte e tre desunte dal sarcofago Pamphilj, cosa su cui il Thode manifesta qualche dubbio, mentre il Robert non si pronuncia affatto. La stretta unione però delle due figure posteriori non ha riscontro che nel sarcofago Medici, a cui anche nell'atteggiamento si avvicinano maggiormente le corrispondenti figure del rame. E questo aggruppamento delle

Pamphilj [1] tradotta in uno scorcio raffaellescamente audace e vezzoso. E questo procedimento eclettico rivela anche più lo studio e la ponderazione che precedettero la composizione, e che il solo confronto con il rilievo Medici basterebbe a mettere in piena evidenza. È sorprendente



IL GIUDIZIO DI PARIDE, SARCOFAGO ANTICO IN VILLA MEDICI

invero vedere come — astrazione fatta dall'eliminazione di alcune figure, divenuta necessaria dall'essere contratte in una sola le due scene del rilievo, e prescindendo dalla nudità



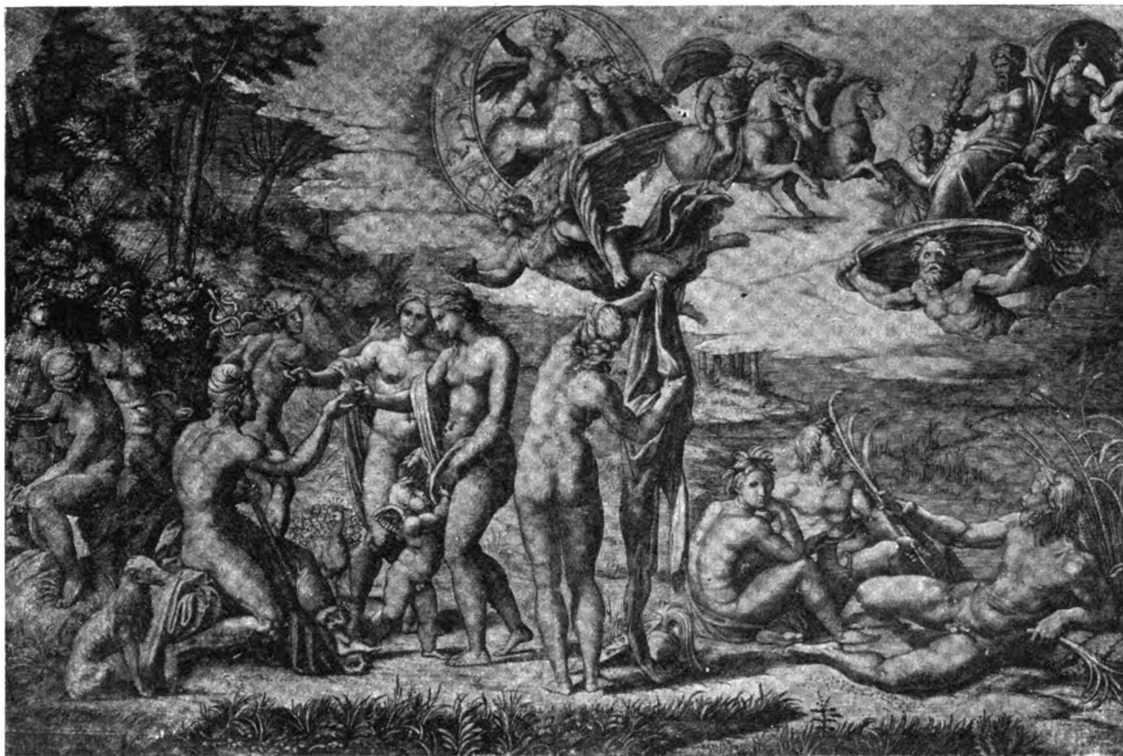
IL GIUDIZIO DI PARIDE, SARCOFAGO ANTICO IN VILLA PAMPHILJ

che, specie nel gruppo di Paride e delle dee, sarebbe stata naturale al cinquecentista, quand'anche il sarcofago Pamphilj non ne avesse fornito l'esempio antico — Raffaello, con

due figure nel rilievo Medici mi rende anche poco probabile la supposizione del Robert, pag. 14, che una terza ninfa possa essere perduta con un pezzo rotto alla sinistra della lastra. Non dubito peraltro che nella composizione originale da cui dipende il rilievo Medici, le ninfe fossero infatti tre; e surrogando con la ninfa media del sarcofago Pamphilj, Raffaello probabilissimamente ha indovinato anche l'atteggiamento della figura, quale lo presentava quell'originale. Poichè è quasi inutile dire, che tutti e due i sarcofagi (quello Medici, cioè, nella scena sinistra) derivano da un originale comune, come provano le concordanze nei motivi di Paride, Mercurio, Venere e delle due ninfe, nonchè il paesaggio espresso entrambe le volte con i medesimi elementi al medesimo luogo. Le figure di Giunone e di Minerva nel rilievo Medici, dallo spostamento che hanno subìto, sono troppo alterate per ammettere un confronto. Se anche nella nudità delle figure principali il rilievo Pamphilj renda più fedelmente il prototipo, non oserei decidere, ma badando alla Venere dell'esemplare Medici, propenderei molto ad affermarlo, almeno per questa figura. Che quell'originale comune fosse, nel caso presente, una pittura, mi par certo; basterebbe, per persuadersene, il modo onde gli scalpellini dei due sarcofagi si sono ingegnati di tradurre in rilievo il paesaggio còn il bestiame pascolante.

[1] Questa figura è riprodotta sola in un rame di Agostino Veneziano (Bartsch, XIV, n. 475), che incise anche in due fogli separati (Bartsch, n. 474. 478) le due compagne di quella (vedi Thode, p. 34, n. 42. 43. 44).

tutta l'apparente spontaneità d'un'invenzione originale, abbia seguìto da per tutto i motivi suggeritigli dal suo modello antico, e ciò non solo nelle divinità della zona superiore, ma eziandio nel gruppo di dei marini e fluviali, compreso, a mio avviso, anche quello col remo a



IL GIUDIZIO DI PARIDE, INCISIONE DI MARCANTONIO RAIMONDI

(Da un esemplare del Gabinetto Nazionale delle Stampe)

destra, nel paesaggio con i buoi sparsi tra alberi, e persino in particolari minuti, quali sono il gesto minaccioso della mano passato nel disegno da Minerva a Giunone, il bastone di Paride e l'elmo di Minerva.

Chi volesse formarsi un'idea completa dell'accoglienza che nel mondo artistico ebbe la



IL GIUDIZIO DI PARIDE, DISEGNO DI RUBENS PER UNA BROCCA D'ARGENTO

(Da un'incisione di Jacopo Neefs)

composizione di Raffaello divulgata dal rame marcantoniano, dovrebbe, oltre che alle numerose riproduzioni, intiere o parziali, che ne esistono in disegni, stampe e pitture, [1] por mente

[1] Cfr. Passavant, *Raffael,* II, pag. 649 s., n. 54; Thode, pag. 25; Delaborde, pag. 160 s. (Della figura del dio fluviale col remo si è valso anche il disegnatore del frontispizio di Rosinus, *Antiquitatum romanarum corpus absolutum,* in varie edizioni di Amsterdam, 1685, ecc.) Quanto all'influenza dell'incisione nostra su numerose pitture fino a Rubens ed ai tempi più recenti, osserva già il Thode che essa meriterebbe uno studio speciale. Vedi anche Goeler von Ravensburg, *Rubens und die Antike,* pag. 141, e la nota 4 a pag. 244.

all'uso non meno largo che dello stesso disegno fecero le arti industriali. Accennerò, a mo' di esempio, ad un piatto limosino del Museo imperiale di Vienna, descritto dall'Ilg[1] che vi ravvisò una riproduzione variata dell'incisione in parola; poi a tre cammei della medesima collezione,[2] di cui l'uno rappresentante il gruppo di Paride con le dee fu già pubblicato dal Kenner,[3] che però non si accorse della sua dipendenza dall'incisione: a questa l'uno degli inediti si accosta particolarmente, oltre che negli atteggiamenti delle figure principali nel centro, in tutta la distribuzione della scena con Giove ed altri dei in alto, e con le ninfe ed un dio fluviale disposti nei due lati, infine nel paesaggio, il tutto in motivi tolti dal disegno; e, scendendo un secolo più in giù, ricordo finalmente la brocca in argento eseguita da un disegno di Rubens per Carlo I d'Inghilterra ed incisa in rame da Jacopo Neefs.[4] Tutti questi esempi non dovuti a ricerca sistematica, ma capitatimi a caso,[5] tanto più varranno ad illustrare la singolare popolarità di una composizione, in cui aveva preso sì leggiadra forma l'eterno soggetto del trionfo della bellezza.

Badando a tutto ciò non avremo, credo, difficoltà di ammettere un analogo legame o di dipendenza o di reminiscenza mantenutasi viva nel maestro stesso, se nelle grandi composizioni di Raffaello o della sua scuola incontreremo motivi del nostro disegno. Nè si vorrà obiettare che per produrre una tale influenza, il prototipo da cui essa emanerebbe, e che anche nel suo genere occupa un posto abbastanza modesto, sia un'opera troppo subordinata. Già non credo che la concezione artistica sia suscettibile di simili distinzioni. E nel caso presente non si tratta più della scultura del sarcofago, ma della trasformazione avvenutane nella mente di Raffaello, il quale, con un soggetto e con gli stessi motivi formali tolti d'altrove, ha saputo creare un'opera intrinsecamente nuova e sua.[6]

Infatti, è già stato osservato, come il motivo del dio fluviale veduto di tutta figura ricorre nell'Eliodoro dell'affresco vaticano ed in altri disegni e cartoni di Raffaello.[7] E, se non erro, non ci dobbiamo fermare su quel solo esempio.

Giusto sopra la corrispondente figura abbiamo nel rilievo Medici il gruppo di Giove seduto, che poggia i piedi sopra un panno gonfio sostenuto con ambedue le mani da un personaggio maschile, che sporge a mezzo corpo da un masso, e che dall'Jahn[8] è stato spiegato per Caelus, personificazione del cielo. Nessuna meraviglia però, se questa non fu l'interpreta-

[1] *Die Limousiner Grisaillen in den kais. Haussammlungen*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, II, 1884, pag. 122, n. 11.

[2] Sala XIV, vetrina VIII, n. 28. 50. 55.

[3] *Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts*, nello stesso *Jahrbuch*, IV, 1886, pag. 36 s., tv. IV, 4. L'opera dell'ARNETH, *Cinquecento-Cameen*, che a pag. 44, I, 38, pubblica lo stesso cammeo, non mi è accessibile qui. Vado debitore, anche questa volta, all'amico prof. VON SCHNEIDER a Vienna della fotografia da cui è cavata la nostra riproduzione (pag. 251), nonchè di calchi degli altri due cammei ancora inediti.

[4] NAGLER, *Künstlerlexikon*, X, pag. 164, 3; ROOSES in *Die graphischen Künste*, II, 1880, pag. 32 s. (da cui la nostra zincotipia); GOELER VON RAVENSBURG, l. c., pag. 142 s. La stessa composizione ricorre in non meno di tre quadri del maestro fiammingo (vedi VON GOELER, p. 139 ss.) con omissione delle divinità spettatrici (alle quali un accenno forse si deve riconoscere nelle teste di demoni silvestri nell'esemplare di Dresda, *ib.* pag. 140) e con leggiere diversità nei particolari, che però non valgono a rendere meno evidente nè la stretta affinità di tutte queste composizioni tra di esse (il quadro di Madrid, riprodotto dal VON GOELER alla tav. V, pag. 140, è quasi l'inversione nel senso opposto delle corrispondenti figure della brocca), nè la loro dipendenza dall'incisione di Marcantonio, e non già dagli stessi sarcofagi antichi, cosa che il VON GOELER ritiene ugualmente ammissibile.

[5] Il sig. dott. P. KRISTELLER gentilmente mi comunica un suo appunto sopra un piatto in maiolica del Museo artistico di Milano, in cui è copiata una parte della nostra incisione. Ed altri esempi ancora si potranno certamente aggiungere ai qui enumerati.

[6] Così anche THODE, pag. 25. 43.

[7] Cfr. THODE, pag. 25, che in questo si riferisce al GRIMM ed al PULSZKY. La stampa del Giudizio di Paride dovendosi ritenere una delle prime eseguite dal Raimondi da disegni di Raffaello (vedi VASARI, Marcantonio, IX, pag. 272 LM; V, pag. 411 Mil., e DELABORDE, pag. 159), non vi sarebbe difficoltà cronologica di attribuire a questa composizione la priorità nell'adoperare il motivo, come deve fare chi con noi lo considera ispirato dalla figura analoga del rilievo Medici.

[8] *Ber. d. sächs. Gesellsch.*, 1849, pag. 63 ss.; cfr. ROBERT, *D. ant. Sarkophag-Reliefs*, II, pag. 15.

zione di chi, con intuito d'artista, andava rintracciando in tutto il sarcofago il significato genuino di motivi che gli apparivano intirizziti e cristallizzati. E mentre nel caso presente l'atteggiamento ritto ben si accorda con la funzione di sorreggere fermo il peso del cielo, Raffaello, credendo di ravvivare invece la caratteristica sbiadita d'un dio del vento, inclinò la figura e le aprì la bocca in atto di soffiare, facendo così di un Giove, il cui trono poggia sulla solida volta del cielo, quasi un Geova del Vecchio Testamento, che sulle nubi attraversa l'aria.

È questo precisamente il concetto d'un'altra composizione tradizionalmente connessa col nome di Raffaello, della Visione d'Ezechiello. Quanto la figura principale di questa si discosti dal solito tipo di Dio Padre nell'arte precedente, lo esprime già il Vasari [1] chiamandolo un « Cristo (errore per Geova) a uso di Giove », ed a questo giudizio si associano anche i moderni. [2] Ma credo che possiamo andare ancora un passo più in là, e ricordare la particolare affinità che lo lega al Giove della nostra incisione, e che non si limita all'aspetto generale della figura presentata di due terzi verso sinistra, con la parte superiore del corpo ignuda e lo sguardo rivolto in basso, ma che si palesa anche nei singoli motivi: della gamba sinistra portata avanti; del manto raccolto, con contorno arcuato, sul grembo; dell'aquila disposta ambedue le volte nella medesima maniera; e, finalmente, nell'identico modo onde la parte inferiore della figura, con linea trasversalmente ascendente e con orlo nettamente lumeggiato, è tagliata qui dal velo gonfio, lì dall'ala alzata del toro. [3] Una simile concordanza difficilmente si potrà ritener casuale, bensì dovremo stabilire una relazione che, secondo che la Visione si deve attribuire a Raffaello personalmente o alla sua scuola, sarà, come si è detto sopra, o d'imitazione o di sopravvivenza, nel maestro stesso, dell'impulso una volta ricevuto.

Ora so bene, che è questione tuttora irresoluta a chi la Visione di Ezechiello si debba attribuire. Ancor l'ultimo che, con critica acuta, ha trattato di Raffaello e della sua scuola, [4] si rassegna a dichiarare quel quadro un enimma per quanto concerne la persona del pittore. Ma se, con tutto ciò che la tecnica della pittura ed il paesaggio indichino un tempo posteriore, nella figura stessa tutti riconoscono l'impronta raffaellesca, sarà forse troppo ardita la congettura che il quadretto della Galleria Pitti [5] possa essere una copia, interpolata o alterata nel paesaggio, dell'originale perduto di Raffaello?

Presento il quesito, lasciando la decisione a chi ha maggiore competenza di me in un campo che non è quello dei miei studi ordinari. Mi sia lecito però di accennare ancora ad una composizione indubbiamente di Raffaello, che prova infatti, come quell'impulso non abbia cessato di agire sulla fantasia creatrice del maestro: al peduccio della Farnesina, che rappresenta Venere innanzi a Giove. [6] La figura di questo, con l'aquila a sinistra che gli serve d'appoggio, forma come l'anello di congiunzione tra il Giove del disegno ed il Dio Padre della Visione d'Ezechiello, conservando, del primo, oltre al significato di Giove, l'ala destra visibile dell'aquila e la forma del fulmine a fascio di fiamme, mentre del Dio Padre della Visione ripete tale e quale la parte inferiore con il motivo così individualmente caratteristico del piede veduto di sott'in su, e poggiato anche questa volta sull'ala, che qui è dell'aquila come nella Visione del toro.

[1] Raffaello, VIII, pag. 32 LM; IV, pag. 350 Mil.

[2] Cfr. Springer, *Raffael und Michelangelo*, II², pag. 93; Müntz, *Raphaël* ¹, pag. 540.

[3] Al medesimo posto dove nella Visione si trova l'angelo di S. Matteo, vediamo nell'incisione del Giudizio di Paride una figura di sesso incerto che non ha riscontro esatto nell'originale antico. Noto lo strano parallelismo delle due composizioni anche in questo particolare, senza sapere precisare il significato della figura, che nell'incisione è subentrata per il Mercurio del sarcofago.

[4] Dollmayr, *Raffaels Werkstätte*, in *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Ah. Kaiserh.*, XVI, 1895, pag. 282. Sono anche personalmente obbligato all'autore di vari schiarimenti che mi ha dati su questioni inerenti al presente argomento.

[5] Su questo confronta anche la nota degli editori del Vasari al luogo citato in nota 1.

[6] Braun, tv. 7, 17; Bigot, *Raphaël et la Farnésine*, pag. 57, da cui è tolta la nostra riproduzione (pag. 247).



DETTAGLIO DELL' INCISIONE DI MARCANTONIO RAIMONDI DEL GIUDIZIO DI PARIDE

Mi è parso un fatto non immeritevole d'essere rilevato, come una rappresentanza di Giove antico, che a sua volta discende dal simulacro di Juppiter capitolinus,[1] per una singolare filiazione sia arrivata a prestare il motivo formale ad una composizione, la quale, come poche altre, ha determinato l' ideale artistico della divinità nel mondo moderno. E questo fatto, se da un lato illustra, ancora una volta, l' indistruttibilità della forma nell'arte, al tempo stesso ci può insegnare il valore relativo e l' inesorabile subordinazione del motivo formale al concetto, che sovranamente gli dà carattere e vita.

II.

Aggiungo, dietro il cortese invito dell' illustre direttore di quest'Archivio, poche parole in supplemento a quanto già da lui stesso è stato osservato sull' ispirazione spiccatamente antica del rilievo in bronzo destinato originariamente per la base del sepolcro di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo.[2] Nella Samaritana di questo l'archeologo non esiterà a

[1] Robert, l. c., pag. 15.

[2] Anno II, 1889, pag. 317 ss., con fototipia del rilievo, di cui riporto a pag. 248 la metà sinistra con la Samaritana ed il popolo che la segue.



DIO PADRE DELLA VISIONE DI EZECHIELLO



GIOVE E VENERE, PEDUCCIO DELLA FARNESINA

riconoscere una delle figure di un noto gruppo di rilievi [1] con rappresentanze di fanciulle danzanti, e precisamente quella che nell'enumerazione dei tipi usati dagli scultori neo-attici presso lo Hauser ha il numero 40. Dello stesso ciclo un'altra donzella (tipo 41 dell'Hauser) ha prestato il modello per una parte della seconda figura femminile del bronzo, [2] quella cioè che esce dalla porta. Nè è questa la prima volta che si verifica l'attrattiva esercitata dai graziosi motivi di quei rilievi sugli artisti del Rinascimento, a cui fin dai tempi di Raffaello offrirono prediletti oggetti di studi. [3] E se, secondo l'opinione comune, siffatti studi si fecero su quell'esemplare, che passato nel Louvre da Villa Borghese, ha dato alle figure stesse il nome di danzatrici Borghese, [4] io, senza discutere qui tale dipendenza dal rilievo Borghese in altri casi, [5] credo di poterla sicuramente affermare per il bronzo nostro. Delle altre tre repliche che si conoscono della composizione medesima, due possono restar fuori



DETTAGLIO DELLA SEPOLTURA DI AGOSTINO CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO

di considerazione: quella di Monaco, già Mattei, che non contiene che la sola donzella del tipo 40, [6] e quella di Villa Pamphilj, [7] in cui la danzatrice del tipo 41 è accoppiata ad un'altra della stessa serie sì, ma di un tipo diverso. [8] Invece ritroviamo tutte e due le nostre fanciulle dei tipi 40 e 41 in una replica della Galleria degli Uffizi, [9] che richiama tanto più la nostra attenzione, perchè sappiamo che essa fin dai primi decenni del secolo XVI esisteva già in Roma nel palazzo Della Valle-Capranica, [10] architetto del quale fu lo stesso Loren-

[1] Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, pag. 46 ss.

[2] Di quest'identità anche prima di me si accorse lo Hauser.

[3] Cfr. in generale Saint-Victor nel testo a Bouillon, *Musée des antiques*, II, tav. 98 (o 183 secondo l'esemplare citato dall'Hauser), e Hauser, l. c., pag. 46, n. 61. Per le riproduzioni delle figure nelle Logge del Vaticano, vedi Dollmayr, in *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Ah. Kaiserh.*, XVI, 1895, pag. 304; cfr. anche la nota 3 a pag. 250.

[4] Saint-Victor, l. c.; Hauser, l. c.

[5] Intorno alle Logge, vedi la nota 3 a pag. 250.

[6] Venuti, *Monumenta Matthaeiana*, II, tav. XLIX, 2; Brunn, *Beschreibung d. Glyptothek*, n. 145; Hauser, pag. 49 s., n. 64. La figura si distingue inoltre dalla Samaritana del bronzo e dalla corrispondente fanciulla dell'esemplare Borghese per il particolare della spalla destra coperta dalla veste.

[7] Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, III, n. 3498; Hauser, pag. 47, n. 62.

[8] Hauser, tipo 42.

[9] Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien*, III, n. 531; Hauser, pag. 47, n. 63.

[10] Cfr. Michaelis, in *Jahrbuch d. archäol. Instituts*, VI, 1891, pag. 230, n. 61; sopra la data, *ib.* pag. 218. 223.

zetto [1] cui Raffaello lasciò l'esecuzione della sepoltura Chigi. [2] Basta però un confronto anche superficiale delle due figure del bronzo con la nostra riproduzione [3] del rilievo fiorentino,



FANCIULLE DANZANTI, BASSORILIEVO ANTICO DEL LOUVRE, GIÀ IN VILLA BORGHESE

per accorgersi delle forti differenze, che pur prescindendo dallo stato di conservazione, [4] distinguono le due opere nei particolari del panneggio. All'incontro è talmente esatta la



FANCIULLE DANZANTI, BASSORILIEVO ANTICO NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

[1] Vasari, Lorenzetto, VIII, pag. 213 LM; IV, pag. 579 Mil.; Michaelis, l. c., pag. 223.

[2] Gnoli, l. c., pag. 318.

[3] Da una fotografia Brogi (n. 10014). La prima fanciulla a sinistra è quella del tipo 40; la media del tipo 41. Cfr. la nota seguente.

[4] Alla figura a sinistra (tipo 40) manca attualmente, e così almeno fin dai tempi del Winckelmann (vedi Monum. ined. I, n. 147, e Hauser, l. c., pag. 48 s.), la parte superiore del corpo. Il disegno del Codex Pighianus, n. 320, invece, secondo gentilmente m'informa il sig. dott. F. Koepp (sul disegno del Codex Coburgensis, n. 194, mi mancano notizie precise), dà questa figura intiera, con il braccio destro piegato avanti al petto ed avvolto nel manto, (come per esempio la prima ninfa del rilievo pubblicato negli Annali dell'Istituto di corrisp. archeol., 1863, tav. L, 2). Se questa parte si dovesse ritener genuina, si avrebbe un'ulteriore prova che il modello di Raffaello non era l'esemplare fiorentino. Sarebbe però possibile che quel pezzo fosse comunque restaurato (e si confronti quel che lo Hauser, pag. 49, osserva sulla terza figura nel medesimo disegno). Ma anche allora l'idea che Raffaello avesse fatto i suoi studi sul rilievo degli Uffizi, avrebbe per supposizione necessaria che tra il 1520 ed il 1550 (anno a cui rimontano i disegni pighiani, vedi Matz, *Monatsber. d. preuss. Akad.*, 1871,

concordanza della Samaritana con la prima fanciulla a destra del rilievo Borghese,[1] da far quasi chiedere una motivazione per le poche e leggerissime discrepanze, che si notano nella mossa delle mani e nei lembi inferiori del manto a destra ed a sinistra, scendenti un po' meno in basso nel bronzo. Ed infatti si comprenderebbe perfettamente, come nel gesto delle mani il cambiato significato della figura imponesse all'imitatore di discostarsi dal suo modello, quando in questo (cosa che dalla fotografia risulta per lo meno dubbia) le mani si dovessero ritenere antiche. E quanto ai lembi, osserviamo come nell'esemplare del Louvre una rottura taglia del lembo all'estremità sinistra precisamente quel pezzo che manca nel bronzo: il che, secondo me, non lascia più dubitare, che l'esemplare copiato da Raffaello fosse veramente quello di Parigi, sia amor di simmetria o qualunque altra la ragione della minor lunghezza del manto dalla parte destra.[2] Nè si oppone che la seconda donna del dossale (quella derivata dalla danzatrice del tipo 41) nel particolare della gamba sinistra coperta sia piuttosto conforme alla replica degli Uffizi che a quella del Louvre, dove la gamba della donzella corrispondente è nuda.[3] Poichè la gamba nuda non era motivata nell'uso che Raffaello fece della figura, e del resto nella parte superiore del corpo la donna del bronzo presenta la medesima diversità dalla danzatrice media dell'esemplare fiorentino, e la stessa manifesta imitazione di quella del Louvre, che abbiamo riscontrata nella Samaritana.[4]

Una così perfetta identità c'induce necessariamente ad ammettere che la figura della Samaritana, e per una parte anche quella della donna a sinistra, siano non semplicemente eseguite da disegni o bozzetti, ma modellate direttamente dall'originale antico. E questo fatto è messo anche in maggiore evidenza dalle misure, che, se non sono assolutamente identiche

pag. 458) il marmo avesse subìto il deterioramento. Nella veduta del giardino pensile del palazzo Della Valle incisa dal Kock (vedi la riproduzione che ne dà il Michaelis, l. c., pag. 226) compariscono intiere tutt'e tre le figure nel rilievo incastrato sopra la prima nicchia a destra, il quale dal Michaelis (pag. 230, n. 61) è stato identificato con il nostro. Ma questo disegno del rilievo, assai arbitrario del resto, non fa desumere che cosa vi sia di antico e di restaurato.

[1] In questo mi baso sul confronto dell'originale della cappella Chigi con la fotografia Giraudon, n. 1057, riprodotta nella nostra zincotipia (pag. 249). La prima fanciulla a destra (purtroppo molto ombreggiata nella fotografia) è quella del tipo 40; l'altra che le viene immediatamente appresso, è del tipo 41.

[2] S'intende che anche qui è supposto lo stato intatto del marmo, del quale almeno la fotografia non dà motivo di dubitare.

[3] La stessa figura è riprodotta due volte, e sempre con la gamba scoperta, tra gli stucchi alla volta della settima divisione delle Logge vaticane, entrambe le volte messa di fronte ad un'altra fanciulla, a cui porge la mano sinistra. A destra del quadro rappresentante Giuseppe che narra i suoi sogni, essa ha la testa rivolta a destra ed il braccio destro alzato; il lembo del manto svolazzante indietro sopra la spalla destra manca. A destra del dipinto che rappresenta Giuseppe venduto dai fratelli la figura somiglia invece in tutto, anche nel motivo della testa e del suddetto lembo, alla danzatrice n. 41 del rilievo Borghese. Tra gli altri motivi forniti da questo alle composizioni degli stucchi, è notevole anzitutto quello della fanciulla del tipo n. 43, che nei rilievi di questa serie non si riscontra che nell'esemplare del Louvre. Più frequente di tutte ricorre la fanciulla n. 40, talvolta esattamente copiata dalla figura del marmo Borghese (compresa l'acconciatura: vedi la nota seguente), senonchè anche qui i lembi del manto restano più corti. È curioso, che anche nell'incisione sopra menzionata del Kock (pag. 249 s., nota 4), che rende l'esemplare ora degli Uffizi, la figura corrispondente a quella del tipo 41 è intieramente nuda.

[4] I motivi della testa e del braccio sinistro di questa seconda figura sembrano tolti da qualche statua antica di Diana. Non saprei decidere se in queste parti a Raffaello venisse meno la guida del rilievo antico da lui seguito nel panneggio della figura. La fotografia del rilievo di Parigi farebbe sospettare che vi siano dei restauri al braccio sinistro ed apparentemente anche alla testa (che in altezza supera quelle delle altre donzelle). D'altra parte è notevole la perfetta corrispondenza di una delle imitazioni del motivo nelle Logge vaticane (vedi la nota precedente) con la figura del marmo parigino nel suo stato attuale, il quale stato non so con quanta probabilità si potrebbe attribuire ad un restauro eseguito con la scorta di quell'imitazione in istucco. Il Saint-Victor, l. c., declina affatto il giudizio sulla genuinità delle teste nel rilievo del Louvre. Dalla concordanza dell'acconciatura della Samaritana del bronzo Chigi e di alcune delle riproduzioni della figura del tipo n. 40 nelle Logge con quella della rispettiva fanciulla nel rilievo di Parigi si sarebbe indotti a credere, che questa abbia conservato la testa antica.

nelle due opere, in ogni modo si avvicinano singolarmente.[1] Confesso che un attaccamento così scrupoloso all'originale[2] inclinerei ad attribuirlo, piuttosto che a Raffaello stesso, a Lorenzetto, il quale, chiamato a dare esecuzione all'opera ideata dal maestro, avrebbe creduto di soddisfare meglio al suo compito copiando tali e quali dal marmo antico medesimo le parti, che nel bozzetto gli apparivano a quello ispirate. Stando all'opinione dello Gnoli[3] veramente l'opera di Lorenzetto si sarebbe limitata a tradurre in bronzo il modello che da Raffaello avrebbe ricevuto bell'e finito. Ed in tal caso il rilievo della cappella Chigi lascerebbe dietro a sè tutti gli altri prodotti dell'indirizzo antichizzante di Raffaello, in cui lo vediamo sempre amalgamare con la propria individualità i motivi imprestati dall'arte classica, trasportandoli, se non altro, dalla scultura nella pittura. Qui invece egli si sarebbe addirittura identificato con gli antichi, fondendone senz'altro la proprietà artistica con la sua.

EMANUELE LOEWY.

[1] L'altezza delle figure del rilievo Borghese, secondo lo HAUSER che la misurò sul calco, è di 0.62 m.; secondo la misura aggiunta nella fotografia Giraudon, la fanciulla del tipo 40 è alta 0.60, mentre la Samaritana del bronzo ha 0.57 di altezza con una sporgenza massima del rilievo (alla coscia destra) di 0.07.

[2] È abbastanza ovvia l'idea che il modello del bronzo Chigi possa essere lavorato addirittura con l'aiuto di calchi delle rispettive parti del marmo Borghese: ma la fotografia del rilievo di Parigi non basta a verificare tale congettura.

[3] L. c., pag. 325.



CAMMEO NEL MUSEO IMPERIALE DI VIENNA

UN AFFRESCO IGNOTO DI TIBERIO D'ASSISI



ASTEL RITALDI è un piccolo comune a N.N.E. di Spoleto, in cima a un colle alto sul piano spoletano poco più di cento metri. Intorno al castello, che ha le mura esterne e le torri ancora intatte, si aggruppano case e casupole costruite dalla metà del secolo XV in giù: la solita formazione di tutti i borghi di questa Umbria centrale. Sopra un altro gibbo della stessa collina, verso oriente, è la villa del vescovo di Spoleto.

Entrando nel castello per la porta maggiore, si ha subito a destra il portichetto basso della chiesa, ora parrocchiale. L'orientazione della chiesa fu mutata intieramente, certo prima che al principio del secolo XVI Tiberio di Diotallevi d'Assisi vi dipingesse la cappella, che ora descriveremo. Le notizie su questa chiesa sono pochissime. Dai libri di *Sacra visita* del vescovo Lascaris risulta che essa fu dedicata a Santa Marina Monaco (*sic*), che fu tenuta dai Benedettini, i quali abitarono l'annesso convento fino all'anno 1321; che nello stesso anno fu data agli Eremitani di Sant'Agostino; che nel 1715 vi era ancora *chorus post altare majus stylo Gothico et eleganti constructus,* ora scomparso. Dal parroco attuale ho saputo che nell'anno 1818 i frati abbandonarono questa chiesa, e che nel 1828 vi fu trasferita la sede parrocchiale dalla prossima *Pieve.* [1] L'archivio parrocchiale è disperso, come quello comunale.

Tre mesi fa la Confraternita del Sacramento cominciò nella chiesa e precisamente nella tribuna alcuni restauri vandalici, senza che in nessun modo ne fosse avvertito l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti. Spostati i due altari in legno ai lati del maggiore, furono scoperti due piccoli vani oscuri, residuo degli antichi coretti, ripieni a sacco di pietre e di sassi mal cementati. Avvertito dalla cortesia del sindaco locale, andai nell'antica chiesa contaminata da due nuovi immensi archi e da due incipienti povere colonne in mattoni, e in quei due piccoli vani distinsi, fra le pietre e le ragnatele, sopra un segmento del piccolo emiciclo delle cappelline colmate, residui d'affreschi grossolani e tardivi in quella di sinistra, nobilissimi e perugineschi in quella di destra. Il solerte ispettore governativo che è a Spoleto, signor Giuseppe Sordini, venne, chiamato in fretta da me, e invitò il parroco a desistere dai lavori di demolizione e avvertì telegraficamente l'Ufficio di Perugia. Indugiando quell'Ufficio a rispondere, il parroco fece proseguire l'opera, però con prudenza maggiore, così che fu vuotata tutta la cappella destra, e furono posti alla luce i seguenti affreschi studiati da me il giorno dopo, cinque luglio.

[1] Questa *Piere* a meno d'un chilometro dal castello è su l'arco del portale datata 1141, ha ornati e figure marmoree dell'epoca e due iscrizioni sepolcrali romane. Non è ancora monumento nazionale.

La cappelletta semicircolare è tutta dipinta; su l'esterno dovevano essere ornati e scritte, ma nella distruzione recente sono scomparsi. Nella fascia che gira sotto il catino sono due linee di iscrizioni: una grigia più bassa contenente antifone in nero è illeggibile, meno che in queste parole: PROTECTOR ASPICE.... NOS...; una più alta turchina, ormai inverdita, diceva in caratteri d'oro il nome del committente e del pittore. Dopo molta attenzione riesco a decifrare queste sole lettere nel mezzo... B... C... A. D. M̊..., e più lontano verso lo stipite, nitidamente: TIBERIUS. DE. A. Qui termina l'emiciclo e su l'esterno la fascia non porta in un pezzo di intonaco malfermo che un N. Ricompongo con facilità quest'ultima parte della scritta così: *Tiberius de Asisio pinxit.*[1]

Nell'alto, dunque, della cappella, chiuso nell'ellissi turchiniccia, limitata dalle tre linee rosea, bianca e verde, è l'Eterno benedicente, seduto su le nubi; ha nella sinistra il globo. Il manto è violaceo, la tunica azzurrastra, a pieghe larghe, un po' gonfie su le spalle e su le ginocchia, improvvisamente angolose presso i piedi. Raggi d'oro lineari dardeggiano rari da dietro l'Eterno, non passano l'ellissi. Nove serafini asómati con le ali incrociate policrome s'affacciano nella mandorla; altri tre da ogni lato appaiono sul fondo celeste dei due residui triangoli curvilinei del catino. Due angeli volanti uno a destra l'altro a sinistra, a mani giunte, con un piede sopra una nuvola, mostrano — come l'Eterno — una somiglianza precisa con l'affresco di Tiberio, che è a San Fortunato sotto Montefalco, nella cappella del chiostro. Appena qualche lieve modificazione apparisce nel colore delle vesti e delle ali. Il volto hanno un po' chino verso terra, non vòlto al Padre, come si addice a messaggeri pronti a discendere. Il loro passo è più lungo e più slanciato che nei simili angeli degli altri perugineschi, la caviglia sottile ed elegantissima, le pieghe della veste, che è ripresa con due cinture sul ventre, graziosamente, sono angolose, come di stoffe sericee.

Nella parete, sotto la fascia nominativa e la scritta delle antifone, le quali abbiamo dette più su, divisi da pilastri dipinti e ornati di candeliere, sono tre quadri. Primo a destra è San Silvestro tutto ridipinto, forse in due volte, chè il viso mostra un paziente meticoloso pennelleggiare, imitato con diligenza su quello di Tiberio e il triregno mostra un tratto e un colore più grossolano della stessa mano la quale ha rifatto le candeliere nei pilastri intermedi; presso il santo mago è il drago che egli uccise nel suo ritiro del Soratte. Nel centro è Santa Caterina, dall'umidità così guasta che quasi è invisibile; ha la palma verde nella destra alzata sul petto, la sinistra è poggiata su la ruota del suo martirio; il manto è turchino a risvolti gialli, in mezzo alla tunica è la cintura col nodo a tenaglia; dietro è un'ombra di paese montuoso e due alberelli sottili, uno per lato; il resto si perde in una nebbia, ormai.

Ma il terzo quadro, a sinistra, è la parte più bella e più conservata di tutto l'affresco. Un angelo custode senza ali, in una veste leggera color di viola pallida, va in un paesaggio piano verdino, e alla sua veste si attacca con la sinistra, in atto di rifugiarsi, un bambino appena coperto da una tunica bianca sottile. L'angelo si regge con la destra il lungo manto e con la sinistra porta innanzi un libro gemmato. La figura dell'angelo, intatta, è certo la più perfetta fra quelle di Tiberio che mi son note: e ormai credo conoscerle tutte. Il viso è vòlto al riguardante, ha occhi scuri, distanti, grandi, sotto le sopracciglia sottili ed alte. Vivificando delicatamente quello sguardo fuor dalla polvere calcinosa, esso appare profondo, suasivo, benigno, emana un sentimento raro negli angeli di Tiberio, che per lo più hanno un puro valore ornamentale. Le pieghe della vesta sottili come di velo, mostrano il nudo limpidamente e accompagnano l'andare, scendendo folte e dirette da destra a sinistra. Le maniche gialle hanno le ombre rosee. Nelle carni, quest'angelo non mostra quella preparazione turchina dell'affresco che è un caratterisma dell'Assisiate. Il bambino, invece, dal viso

[1] Tiberio firma costantemente così. Nella cappella delle Rose (1516) a Santa Maria degli Angeli sotto Assisi, in San Francesco (1510) di Montefalco, a San Fortunato (1512) presso Montefalco, a San Martino presso Trevi, e altrove.

dolce e timido (al collo ha una collana stretta di perle nere), è disegnato male, le gambe sembrano gonfie, le caviglie sono goffamente grasse. Dietro a lui, sul margine del quadro, incombono due rupi alte, verdi e rosee, alle quali si sovrappone un'altra roccia, a mo' di un *dolmen* celtico. E l'angelo e il bambino hanno i piedi ornati di cinture rosse, senza sandali, le quali, passando fra il mignolo e l'anulare e fra l'indice e il pollice, vanno a cingere il collo strettamente.

Nell'insieme questa cappella del Tiberio, se non vi fosse questo terzo quadro, nulla presenterebbe di originale. Anzi credo che tutta la vôlta sia fatta precisamente sui cartoni dell'altra cappelletta a San Fortunato di Montefalco, nella quale sono anche alcune scene della vita di San Francesco ripetute poi identicamente alla cappella delle Rose sotto Assisi.[1] Essendo gli affreschi di San Fortunato datati 1512, ed essendo quel convento distante pochi chilometri da Castel Ritaldi, si potrebbe anche con questo confronto stabilire la data della cappella ora scoperta da me.

La quale, essendo stata il 16 di luglio visitata dal commendator Sacconi, direttore dell'Ufficio regionale, sarà per suo ordine lavata e conservata come e dove ora è.

UGO OJETTI.

[1] Ancora il catalogo più completo delle opere firmate e attribuite a Tiberio è quello dato dal Cristofani nelle sue *Storie di Assisi* (Assisi, tip. Sensi, 1875, libro V, pag. 203).

IL PALAZZO SOLIANO O DE' PAPI IN ORVIETO



Il palazzo detto *Soliano,* o dei papi, in Orvieto, è non solamente opera pregiata di architettura medievale, ma illustre monumento istorico per le sue origini medesime. Esso richiama alla mente il periodo glorioso dei nostri Comuni, *in cui siano mai progredite più a un tratto e insieme tutte le colture.* Sorto al tempo stesso che la mole del meraviglioso duomo sorgeva dalle sue basi, ne fiancheggia il lato meridionale, come appendice necessaria ad una basilica. Il suo carattere, severo e massiccio, quasi una rocca, col color lionato delle sue vecchie mura, fa bel contrasto al monumento, gaio e sereno, tutto sfolgorante d'oro e di colori, della cattedrale. Da un lato campeggia la quieta e trionfante armonia del sentimento religioso, dall'altro risalta la forte natura dei tempi, pieni di lotte e di pericoli. Questo palazzo riepiloga la storia civile del libero Comune nel secolo XIII, e s'impronta della storia dei papi, che di frequente ripararono dentro le forti mura dell'antica città. È l'unico monumento rimasto a ricordare l'ufficio che Orvieto rese alla Chiesa e all'Italia prima che un papa di nazione francese pensasse al trasferimento della Sede in Avignone, donde la decadenza del papato e dei floridi Comuni italiani, non ultimo dei quali Orvieto. Incompiuto e rimasto presso a poco nelle stesse condizioni in cui fu lasciato nei primi dieci anni del secolo XIV, esso è la viva immagine dei tempi suoi, e meritava veramente di essere riparato e compiuto.

Ma per discorrere più precisamente delle sue origini, dobbiamo dire anzitutto ch'esso è attribuito specialmente al pontefice Bonifacio VIII, il cui nome, come dice il chiarissimo scrittore della storia sua, l'ab. Tosti, *se geme al peso di un grandissimo vitupero in molti libri,* è però nelle cronache orvietane noverato fra i più benemeriti della città, e rifulge di belle opere.

Qui è necessario riandare un periodo della storia cittadina.

§ 1. Fra le terre che costituivano la repubblica di Orvieto, nel medio evo, entravano, per diritti di conquista e di libera dedizione, Acquapendente, Bolsena, le Grotte, Castro, San Lorenzo, Gradoli e Latera, tutte comprese nella valle del lago di Bolsena. Ma fino dai tempi di papa Clemente III, essendo rettore del patrimonio di San Pietro Guido De Pileo, questi solleticò l'interesse di quelle popolazioni, proponendo loro di sottoporsi al dominio intiero della Chiesa. Di che gli Orvietani turbatisi, mossero querele al papa ed ai successori di Clemente, a Nicola III, a Martino IV, a Onorio IV e a Nicola IV. Le cui proposte di conciliazione furono sempre respinte ugualmente dal Comune. Alla morte di Nicola IV, gli

Orvietani, profittando della lunga assenza della Sede, allestito l'esercito, mossero ai danni della Valle del Lago ed in breve se la riconquistarono, riunendo tutti quei castelli al restante dominio. Giunsene la notizia ai cardinali che stavano nel conclave in Perugia, dai quali fu affidato incarico di comporre la vertenza al cardinale Gaetani, che, fin d'allora, era *Signore nella Curia* e reputato l'uomo più esperto, e al cardinale di Ostia e Velletri. Costoro, riuniti a convegno con ambasciatori del Comune, prima a Terni e poi in Assisi, per quanto si studiassero di dare una fine alle cose, non riuscirono ad un assetto che per la Chiesa fosse onorevole. Ritornarono in Perugia. Il Sacro Collegio diresse, con lettere, al potestà, al capitano e al Consiglio, due altri cardinali, l'uno l'arcivescovo Idrontino, e l'altro il vescovo Anitiense, per indurli a non fare ostilità contro la Valle del Lago, ma a porre la vertenza al giudizio della Santa Sede: minacciavano le pene spirituali e temporali. La risposta degli Orvietani non soddisfece. Allora il Sacro Collegio, con lettera dell'11 aprile 1294, ammonì il Comune di scomunica e di interdetto, comminò una multa di ventimila marche d'argento e lo privò d'ogni diritto che potesse spettargli sulle terre contrastate. Recò le lettere Peregrino Proposto di Vangia, cappellano della Santa Sede. Ma gli Orvietani, disprezzando e ammonizione e minacce, continuarono nelle ostilità. [1]

In questo mezzo, assunto al pontificato quello stesso cardinale Caetani, di cui si è detto sopra, col nome di Bonifacio VIII, egli diede esecuzione al precetto dei cardinali, fulminò le scomuniche, impose la multa e assegnò al Comune un termine perentorio fino alla domenica detta *Laetare Jerusalem,* perchè un sindaco o procuratore idoneo comparisse alla sua presenza a fare atto di obbedienza, altrimenti avrebbe pubblicato bando di privazione di tutti i diritti di dominio posseduti entro i limiti della Chiesa e dell'Impero, nella città, nello stato Aldobrandesco e nella Guiniccesca, sottoponendo Comune, potestà, capitano, città e cittadini a processo contro tutti i beni loro e le persone, colpiti nello spirituale e nel temporale. Esecutore di questi ordini fu il cardinale Giovanni, vescovo di Jesi: egli ne stese pubblici istrumenti, che furono riposti negli archivi pontificî. I termini prefissi passarono inutilmente. Si avvicinava intanto la solennità della Pasqua, e questo stato di cose si rendeva intollerabile. Ed ecco che, decorsa appena la domenica delle Palme, ambasciatori del Comune si recarono al papa per fare atto di obbedienza. Ma quando il papa manda come legato in Orvieto il cardinale Napoleone Orsini, diacono di Sant'Adriano, e chiede la restituzione delle terre, essi vi si rifiutano affatto, e lo costringono a partirsene. I fulmini della scomunica e dell'interdetto piombarono sulla città e nel contado. Il vescovo, i Frati Minori, i Premostratensi, i Benedettini, gli Agostiniani e tutti gli altri chierici ebbero ordine di lasciare la città e non più ritornare se, nell'ottava dell'Ascensione, il Comune non si fosse piegato a migliori consigli. Lasciarono soltanto quattro preti nella cattedrale per il Sacramento e per ministrare la penitenza ai moribondi, e alcuni laici a guardia dei luoghi religiosi. Contro i beni pubblici e privati fu pubblicato il bando; giudici, avvocati e notai furono privati del loro esercizio, e una lunga serie di persone, fra cui molti cavalieri di casa De' Medici, Alberici, della Greca, degli Avultroni, della Terza, ed altri, messi sotto processo di ribellione, chiamarono a comparire in giudizio entro la festa de' Ss. Pietro e Paolo. La sentenza porta la data di Roma sotto il dì dell'Ascensione del 1295. [2]

Un anno dopo, gli Orvietani erano ritornati nelle grazie del pontefice: le terre della Valle del Lago restavano in loro mani, ma come demanio ecclesiastico con capitoli speciali regolato.

Bonifacio VIII mirava alla lega guelfa, e si studiava di attrarre a sè la forza potente dei Comuni. Orvieto, fra le città vicine a Roma, era la più forte e bella rocca della Chiesa: egli la graziò e ne fece la sua cittadella. È indubitato che quando a Roma si trattava l'accordo, il papa pose il patto che si fabbricasse un palazzo apostolico. Ed ecco che pub-

[1] Theiner, *Codex diplomaticus dominii temporalis S. Sedis,* T. I, pag. 322.

[2] Theiner, op. cit., T. I, pag. 322-327.

blicando la bolla di assoluzione del dì 31 ottobre 1297 da Orvieto, ov'era venuto a passare una metà di quell'anno, si loda della prontezza degli Orvietani a sottoporsi ai suoi ordini e alle enormi spese che incontravano, per suo beneplacito, nell'edificazione del nuovo palazzo presso l'episcopio; palazzo (egli dice) che proseguivano senza interruzione, e per il quale egli condonava i 40,000 fiorini d'oro da lui imposti per ammenda e compenso di spese fatte per la guardia e difesa dei castelli della Valle del Lago durante la guerra.

Si deve dunque all'iniziativa, all'impulso e al concorso di papa Bonifacio VIII l'erezione della mole Soliana. Questo è bene notare per non cadere nelle contradizioni dei cronisti, i quali, mentre in un luogo non negano tutto questo, asseriscono in un altro il contrario, e dànno al palazzo origini più vetuste, che non sono attendibili. Noi dobbiamo porre in sodo, confortati alla luce dei documenti inediti del Comune, che quello rimonta al tempo stesso della prima costruzione della chiesa. La notizia è importante per l'arte e per la storia.

§ 2. Determinato il tempo a cui appartiene il palazzo Soliano con le vicende storiche del Comune che gli furono occasione, seguiamone, coi documenti alla mano, la fabbrica.

Essa dovette, sulle prime, avanzare rapidamente, com'era proprio dell'attività prodigiosa del tempo, anche perchè gli Orvietani tenevano a mantenersi nella benevolenza del papa, a cui quell'opera sembra stesse molto a cuore. Niente essi trascuravano per meritarsi le grazie pontificie. Gli avevano innalzato due statue marmoree che posero sopra gli antemurali di porta Maggiore e della Pusterula: lo avevano acclamato capitano del popolo per due volte (e più tardi lo fecero anche potestà). Il papa gradiva quelle dimostrazioni, elargiva privilegi e doni all'Opera del duomo, l'arricchiva di beni, erogando a suo vantaggio le possessioni dell'abbazia Camaldolese di Santa Maria *in Silva,* decorava e beneficava variamente moltissimi cittadini. [1]

Ma, dopo pochi mesi dalla sua partenza da Orvieto, protratta fino al novembre 1297, si cominciò a notare la penuria del denaro. Ne fu fatto oggetto di discorso nel Consiglio del popolo. Ai 28 marzo 1298 propostosi il da farsi, varie opinioni si agitarono nel Consiglio per i mezzi da ritrovare più solleciti e acconci. Un Prudenzo Mainetti proponeva che, o si cavassero i denari dalle *comunalie,* [2] o dalla gabella; ad ogni modo il palazzo si compiesse (*ita quod palatium compleatur*). Levatosi in piedi un maestro Andrea, muratore, disse che si dovesse radunare il gran Consiglio generale (come si faceva nei casi della massima importanza), e fatta in esso la stessa proposta, di provvedere, cioè, al modo di aver denari per l'opera del palazzo, non si permettesse al Consiglio di sciogliersi e partire dall'assemblea, finchè la via di aver denari non fosse rinvenuta. Matteo della Balda, altro consigliere, voleva che si dicesse quanto sarebbe stato necessario ancora per quell'opera: che da qualunque ramo del tesoro pubblico il denaro si ritraesse, e a maestro Janni (che ne era forse l'architetto, come un maestro Janni figura architetto di ponti e fabbriche nel secolo XIII) si desse quanto egli doveva avere, e si procurasse che il legname venisse trasportato da coloro cui spettava farlo. Ugolino Boccafurio consigliò di dare un taglio alla selva di Monte Rofeno, dove si potevano cavare cinquecento libbre di denari, cinquecento più si prendessero sulle *comunalie,* e con questo si andasse innanzi. Aggiunse il consigliere Walfredo di Barto la sua parola che, cioè, comunque, le somme necessarie si trovassero. Il capitano del popolo fece il partito per alzata e seduta, e, all'unanimità, fu accettato che, per cura dei signori sette Consoli delle arti presidenti al popolo orvietano, si raccogliesse la somma sufficiente o dalle *comunalie,* o dalla gabella, o comunque e da qualunque altra parte. E, quindi, il dì appresso questi signori Sette, che avevano un Consiglio parziale di consoli loro proprio, posero subito lo stanziamento e l'ordine per il camarlingo del Comune. La proposta, accettata

[1] FUMI, *Codice diplomatico della città di Orvieto.* Firenze 1884, e *Statuti e Regesti dell'Opera del duomo di Orvieto.* Roma, 1891. — GAMURRINI, *Cronache antiche di Orvieto* (in *Archivio storico italiano*).

[2] Si dicevano *comunalie* le rendite del Comune provenienti dai beni confiscati ai ghibellini.

da uno dei consoli e messa a partito a medaglie nei bossoli rossi e neri, fu approvata alla unanimità da sessantatre consoli. [1]

Da un decreto consolare del 20 marzo 1300 troviamo ordinato il pagamento di una certa somma, cioè fino a 25 libbre, a maestro Giovanni di Uguccione, ch'era creditore di spese per legnami e strade fatte per costruire il palazzo del papa. Non avendosi denari pronti, gli fu dato in compenso il materiale da lui richiesto delle rupi sottostanti alla città nella contrada detta di Santa Croce. [2]

Nel Consiglio dei consoli del 3 febbraio 1301 ritornava di nuovo la proposta del denaro

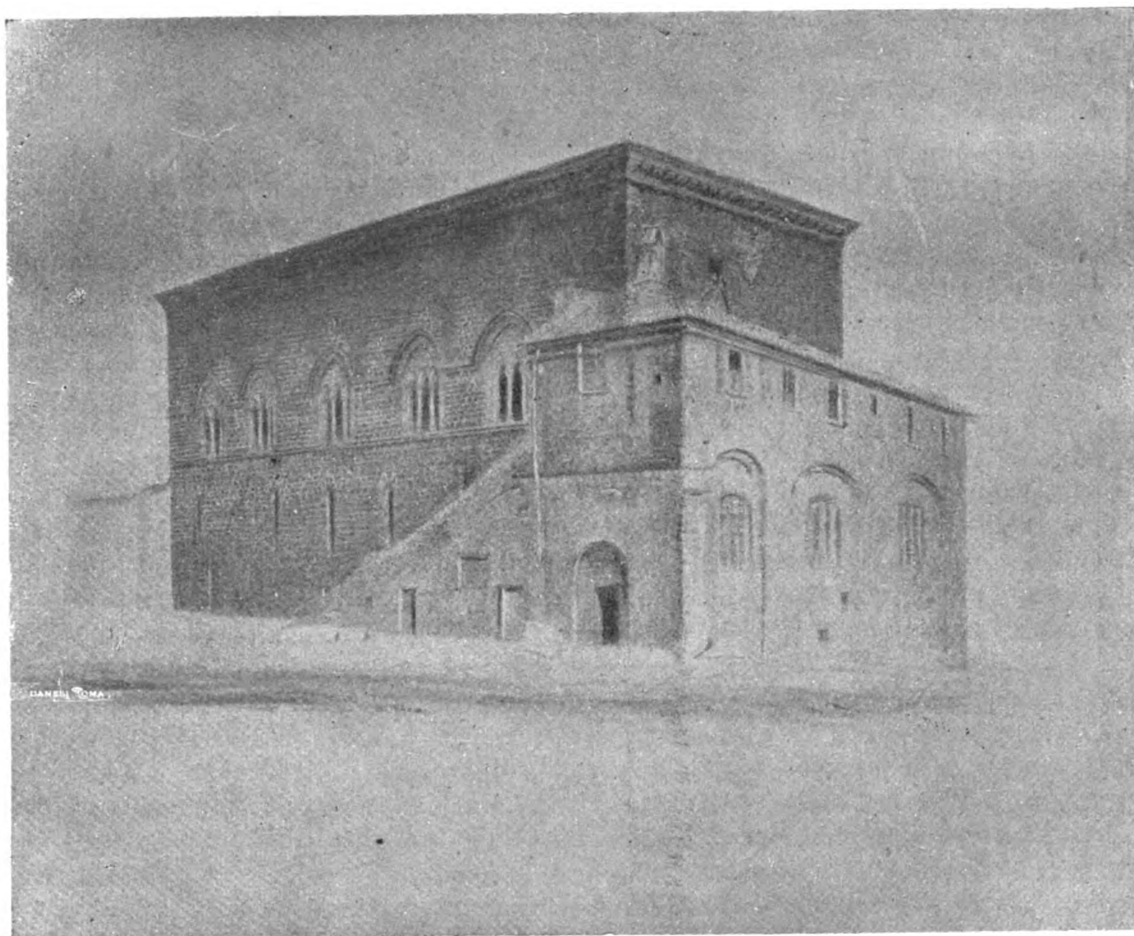


Fig. 1ª. - PALAZZO SOLIANO PRIMA DEL RESTAURO

necessario per attare e compiere il palazzo. Per consiglio di Cuiccio Lotti, sessantacinque consoli furono contenti di rimandare l'ardua questione al Consiglio segreto, detto della *credenza*. Questo, adunatosi l'11 febbraio, pubblicò il seguente decreto: Che, cioè, di tutto quello che si sarebbe ricavato dal dazio di dieci soldi per cento imposto al contado, pagati che fossero gli stipendi del capitano, del podestà e le opere della fonte e dell'acquedotto del Comune (che importavano in tutto settecento libbre), il residuo fosse destinato per il palazzo, a riattarlo e compirlo, e farvi le scale, e quanto era necessario anche per i giuochi che si sarebbero fatti alla prossima venuta del papa. Messer Faffuccio de' Medici, Messer Nericola e Simone Monaldeschi e Messer Vanne della Greca ebbero l'ufficio di soprastanti al lavorìo delle scale,

[1] Arch. del Com. di Orvieto, Rif. 1298, c. 15, 19. [2] Ivi, Rif. 1300-1302, c. 95, 148, 149, 151.

che furono ordinate a cottimo; e per sorvegliare al muro del fondamento delle medesime e di ogni altra opera, fu nominato Berardino di Aldobrandino di Rinaldo Marini. Urgendo apprestare i lavori, perchè si annunziava vicino l'arrivo del papa, fu presa altra deliberazione il 17 febbraio dal Consiglio dei consoli; e tutto il retratto del dazio di dieci soldi per cento, imposto al contado, e i mille fiorini d'oro imposti alle terre che non pagavano dazi furono convertiti per lo stesso scopo. [1]

Intanto Bonifacio VIII, cui non si presentava, nelle vicende travagliate del suo pontificato, rifugio più sicuro di Orvieto, pensava a prepararvi tutti i vantaggi di una comoda residenza. Perchè, se anche il nuovo palazzo in poco tempo si fosse potuto compire, la singolarità della

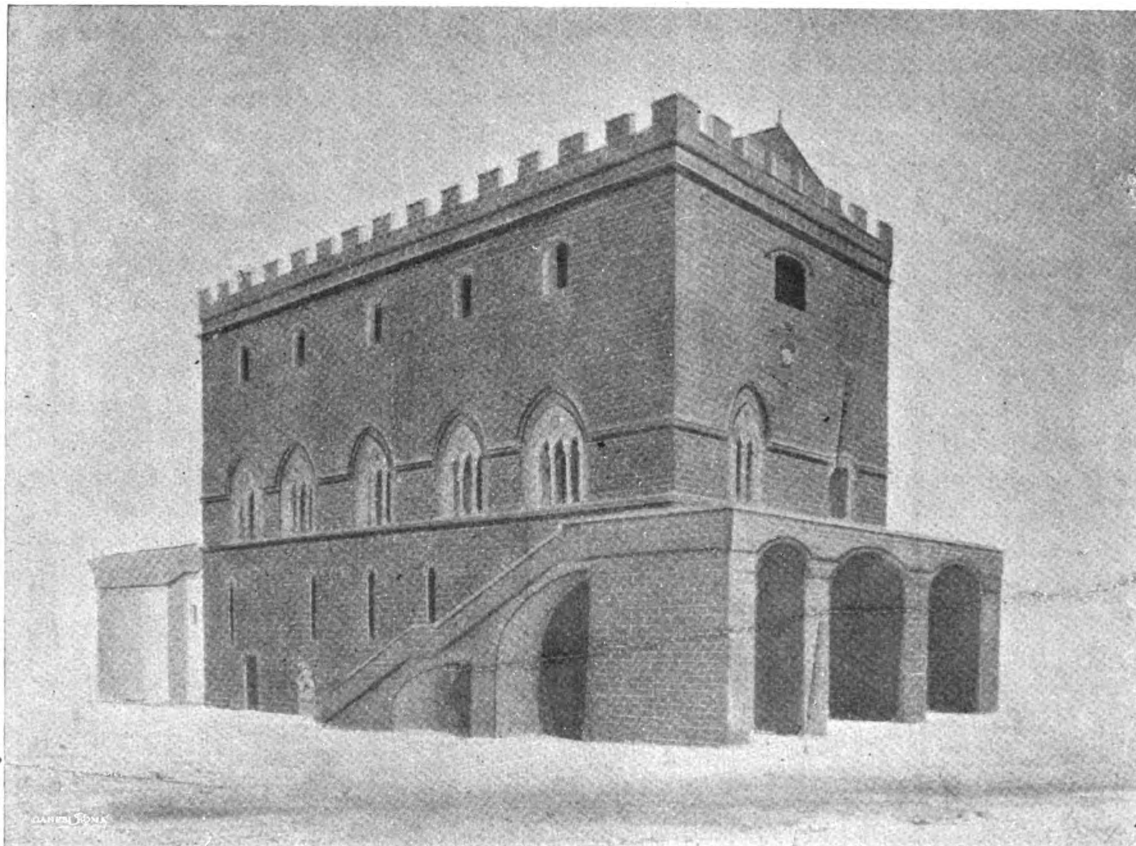


Fig. 2ª. - PALAZZO SOLIANO, PROGETTO ZAMPI

sua costruzione lo destinava unicamente ai concistori e alle grandi radunanze della curia; e se per la persona del papa restava sempre il palazzo vescovile, dove poteva soggiornare, mancavano forse le stanze per i curiali e per il Sacro Collegio. Perciò egli, il 2 ottobre 1300, contrattò con il conte di Caserta, Pietro Caetani suo nipote, la cessione alla Chiesa Romana delle possessioni di lui in Orvieto, e cioè la gran torre nuova, i palazzi, le case, le botteghe e la corte che si trovavano nella contrada della Santa Pace, fra piazza del Popolo e la via maggiore della città, e che erano già appartenuti a Ranieri della Terza e ai suoi consorti, nonchè di certi mulini, terre e vigne vicine al fiume Paglia nella contrada detta del Pantanone, dandogli per compenso il castello di Ninfa in feudo perpetuo. L'atto fu sottoscritto dal papa e da quattordici cardinali in Anagni. [2] Il palazzo Caetani, già della Terza, poi

[1] Arch. del Com. di Orvieto, Rif. 1300-1306, c. 95, 148, 149, 151.

[2] Arch. dell'Opera del duomo di Orvieto, Perg. *ad an.* I palazzi nominati della famiglia Della Terza e la torre

della Chiesa Romana, è quello stesso che fu poi residenza del governatore e ora dei Tribunali.

Ma era quello il tempo della maggiore sciagura di Bonifacio. Sopraffatto dai Colonnesi e dai francesi di Filippo il Bello, lo insidiarono nella sua patria; presero la città di Anagni, invasero la casa, insultarono, minacciarono, batterono il vecchio pontefice di 86 anni. Lo tennero prigione tre giorni, finchè, liberato dal popolo sollevato contro l'eccesso, *d'angoscia o di furore* (soggiunge il Balbo) *moriva fra pochi dì*.

Le sciagure e la fine di Bonifacio VIII accorarono gli Orvietani, che furono solleciti, ma invano, a mandare la loro cavalleria in aiuto. Con la morte di quel papa, mancò il grande protettore dei Guelfi, per cui le dissensioni, fattesi strada, portarono la debolezza del partito e la decadenza del Comune.

L'opera del palazzo fu abbandonata. Nel 1307 si dovette ordinare un processo nella curia del potestà contro coloro che avrebbero dovuto acconciarlo, tanto per le finestre e per le porte, quanto per la copertura e ritrattatura del tetto, come anche per ritrovare i ferramenti e le masserizie, e, finalmente, contro tutti coloro che avessero dovuto dare le opere per il compimento e la riparazione. Questo fu ordinato agli 8 di settembre. Ai 12 novembre di quello stesso anno, imposta la lira per far fronte a varie spese in mancanza del denaro in Comune, si riformò che una parte si spendesse anche per attare il palazzo del papa. [1]

§ 3. Abbandonato affatto dal Comune, ne prese cura l'Opera del duomo, servendosene per loggia degli operai (1330). Proseguì nel 1339 a murare nel palazzo, e poi, sotto la direzione del suo capomaestro Meo Nuti da Siena, nel 1347, in lavori presi a fare a cottimo da Pietro di Giacomo e da Lando Maccari. [2]

Condussero il lavoro del tetto a cornici di quercia, a tavole d'oppio e costareccie di castagno, lavorandovi molti artefici anche in ferrature, come bolloni, grappe ed altri ferri, dal 1358 al 1359. [3] Lo compirono il giorno di Santa Croce di quest'ultimo anno.

Dall'anno 1479 al 1481 si spese nella copertura del *palazzo grande della Fabbrica*, come si comincia a chiamare il vecchio palazzo papale. [4] Cadeva un cosciale nel 1528 per essere rotto, e vi fu rinnovato. [5]

Nelle memorie del 1361 è notato un incendio, a cagione del quale si lavorò un giorno ed una notte a salvare le masserizie; [6] ma non si sa quali danni patisse il fabbricato.

Le finestre non si pensò a chiuderle prima del 1398, e si chiusero per mezzo di sportelloni di legno; [7] ma non sembra che il lavoro proseguisse, perchè nel 1444 si sente lamentare il danno recato alle tarsie e alle ferramenta nei laboratorî dall'acqua che, per l'impeto del vento, vi fluiva sopra. [8] Infatti, nel 1480 venivano chiuse alcune finestre con muro, [9] e nel 1493 finestre e porte sotto la loggia. [10]

sono ancora in piedi; furono residenza del Consiglio dei consoli nel medio evo, poi del governatore e ora dei Tribunali. La torre, detta prima la torre del Papa e poi del Moro, rimase quasi intatta fino a che non vi fu posto, poco felicemente ai nostri tempi, l'orologio.

[1] Arch. del Com. di Orvieto, Rif. 1300-1307, c. 51; 1307-1309, c. 105.

[2] Arch. dell'Opera del duomo di Orvieto, Cam. II e III.

[3] Arch. detto, Cam. V, *passim*.

[4] Arch. detto, Cam. 1479-1489. È da avvertire che dal 1433 al 1480 l'Opera si trovò impegnata nel lavoro di riparazione di una sala papale nel tetto e finestre: si tratta evidentemente della sala grande, già del papa, poi del vescovo (V. arch. detto, Rif. 1433, c. 156; 1439, 151 *t*; si veda anche un breve di Eugenio III in proposito, Rif. 1443-1448, c. 17 *t*-18 *t*, 21 *t*, 26 *t*; 1444, c. 30 *t*, 61, 75 *t*; 1445, c. 148 *t*; 1479, c. 587 *t*, 598, 599, 603 *t*; 1454, c. 321 *t*; 1455, c. 256, 259, Cam. 1479-1499.

[5] Arch. dell'Opera del duomo, *Rif.* 1527-54, c. 40 t.

[6] Arch. detto, Cam. V, c. 378.

[7] Arch. detto, Cam. XII.

[8] Arch. detto, Rif. 1444-1448, c. 30 *t*.

[9] Arch. detto, Cam. 1479-1889.

[10] Arch. detto, Cam. 1490-1498.

Avvicinandosi papa Alessandro VI in Orvieto, il cardinale legato ordinò vari lavori di restauro e abbellimento alla città, e dispose il riparo delle scale del nostro palazzo per far salire comodamente il papa nella loggia. Da essa benedisse 12,000 persone il giorno 1° dicembre 1493, dopo celebrato in duomo un solenne pontificale.[1] Proseguivasi il riparo alla loggia nel 1496, il cui piano superiore fu fabbricato in calcistruzzo.[2]

Infino dai primi tempi l'Opera si servì del palazzo ad uso di laboratorio della cattedrale. Vi si lavorava a segar legnami,[3] vi si operavano le tarsie del coro e le ferramenta.[4] Sotto

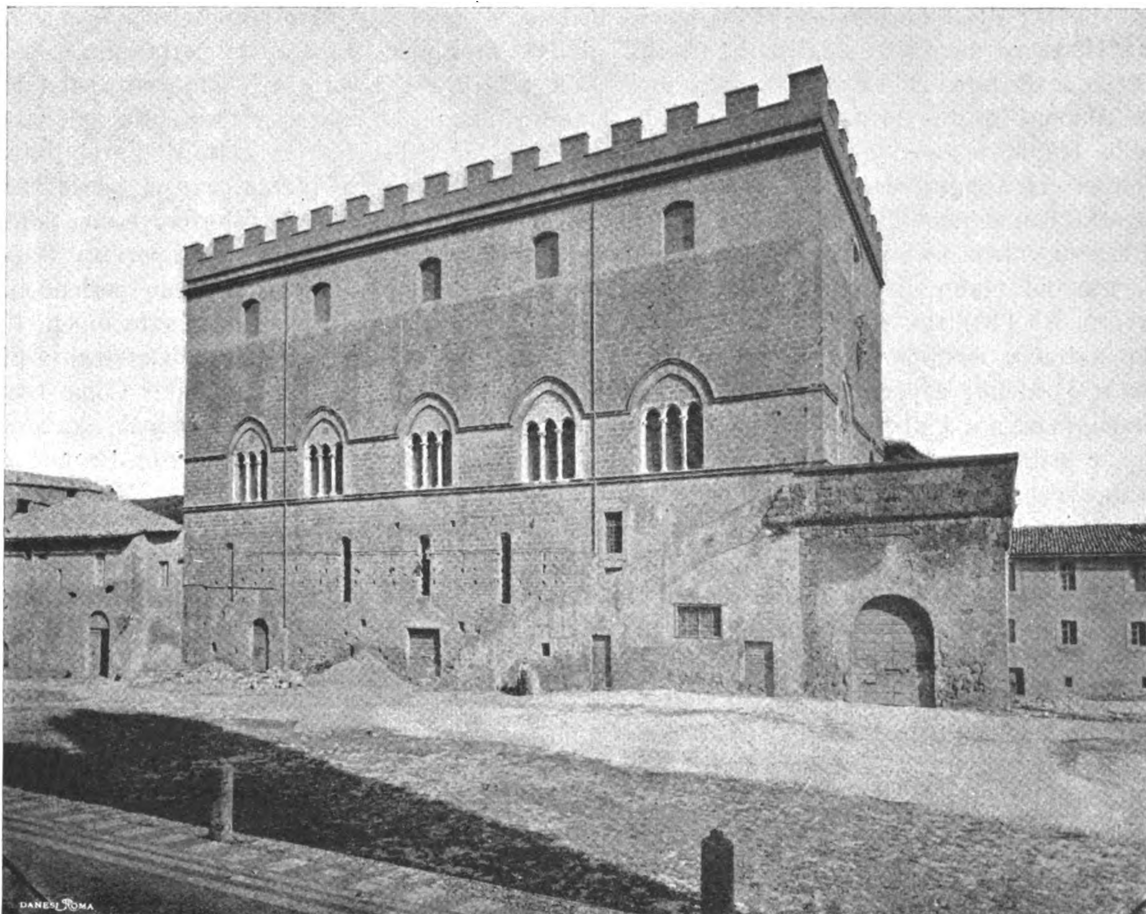


FIG. 3'. - IL RESTAURO ALLO STATO PRESENTE

la volta delle scale era stabilita la rivendita che si faceva del pane donato, giorno per giorno, a vantaggio dell'Opera,[5] e gli scalpellini vi conciavano le pietre come fanno anche oggi.[6]

Dalle memorie che abbiamo accennate si può desumere che il palazzo, sorto in pochi anni, dalla fine del secolo XIII ai primi del XIV, senza soffrire alterazioni, ebbe ripari e cure di conservazione fino a tutto il secolo XV.

Prima di passare oltre nel ricordo storico, e toccare delle trasformazioni subìte fra il secolo XVI e il XVII, accennerò alle sue condizioni avanti quest'ultimo tempo.

[1] Arch. del Com., Rif. *ad an.* 1493-137.
[2] Arch. dell'Opera del duomo, Cam. 1490-1498.
[3] Arch. detto, Cam. II, c. 106*t*.
[4] Arch. detto, Cam. 1443-1448, c. 30*t*.
[5] Arch. detto, Cam. II, 1339, nov. 28.
[6] Arch. detto, Rif. 1527-1554, c. 3.

§ 4. Attiguo al palazzo antico dell'Episcopio, che per ingrandimenti fattivi da Urbano IV (1264) e vari pontefici nella loro dimora in Orvieto, si chiamò in parte papale, è fondato nell'area della piazza del duomo, sul fianco destro di esso, occupando una superficie di suolo di mq. 1074. Costruito a filari di tufo a cortina, a prima vista si presenta di tre piani, coi suoi tre ordini di finestre; cioè quelle di pianterreno, a forma di lunghe e strette feritoie, le trifore al primo piano e le finestrelle in alto. Ma veramente tutto l'edificio risulta del terreno e di un solo piano con doppio ordine di finestre aperte in un unico salone di mq. 657. S'illumina questo da soli tre lati; cioè dal lato del duomo e dal lato della via Soliana per dieci finestre successive per ogni lato, una delle quali più piccola a forma di loggia, senza davanzale; dal lato davanti, dalla finestra trifora e dalla porta allo stesso livello, e in alto, nel centro, da una finestra a tutta luce. La scala è addossata sul lato del Duomo in due branche interrotte da breve ripiano, che hanno riposo sulla spianata della loggia prospiciente nella piazza. Cotesta loggia, nel primo concetto dell'architetto, non vi era accolta; e quando s'innalzò il lato dell'edificio sulla piazza, non si pensava a legarlo con addentellati per la costruzione di essa. Per effetto della posteriore costruzione rimasero chiuse le finestre del pianterreno su quel lato, cadendo sulla loro apertura l'appoggio del piano della volta. La loggia, dunque, fu aggiunta dopo un primo periodo di lavoro. Nè l'edifizio, com'è a noi pervenuto, può essere tutto intero il concetto di chi lo immaginava, destinandolo ad uso di palazzo apostolico. Un palazzo apostolico costituito di un solo salone? e per accedere al quale conviene uscire dalla residenza papale? Come non immaginare fra i due edifici, avvicinati l'uno all'altro, un legame? Il palazzo papale si aveva già, e attiguo alla cattedrale e all'Episcopio, e in esso vari papi fecero residenza. Le nuove esigenze della corte pontificia richiedevano comodità maggiori e più vasta sede. Finalmente, si pensò ad ampliare il palazzo, tirando su un nuovo corpo di fabbricato al quale riunirlo. Facilmente anche s'immaginò la costruzione di un salone grandissimo, che avrebbe emulato la mole del Duomo, e di cui quel tanto che s'innalzò allora e che oggi rimane, non sarebbe se non la metà. Difatti, fra l'attuale palazzo Soliano e la sala grande d'entrata dell'Episcopio corre altrettanto spazio disponibile quanto ne sarebbe stato necessario per proseguire d'un'altra giusta metà il Soliano. Il pianterreno, con la sua arcata maggiore interrotta in quel punto dove finisce l'edificio attuale, somministra l'indizio per quanto diciamo. La loggetta sulla via Soliana e sull'aperta campagna, che corrisponde a quell'arcata del piano sottoposto, richiama il paragone con la loggetta nel centro del palazzo ducale a Venezia.

Ad ogni modo, basta osservare il lato del Soliano verso l'Episcopio per convincersi che bene doveva essere proseguito. Solamente questo lato non è costruito a filari a cortina, come sono murati gli altri lati, e fu chiuso posteriormente, quando, cioè, cambiata la sorte della curia romana in Italia, col trasferimento in Francia, Orvieto non poteva più offrire un asilo ai papi, epperò cessava l'opportunità di proseguire il fabbricato e collegarlo coll'Episcopio. Finalmente si deve osservare che se Bonifacio VIII commutava i 40,000 fiorini d'oro dell'ammenda di guerra con un equivalente che importava la costruzione del palazzo apostolico, non poteva contentarsi dell'edificio presente, ma dovette approvare una vasta mole, che servisse di nobile residenza al pontefice, e desse adito a quanti sogliono prender parte nelle cerimonie della curia pontificia.

Ma doveva venire il tempo delle disgrazie. Giostrandosi nella piazza del Duomo il palio il giorno 18 febbraio 1504, molte persone, a meglio vedere, erano salite in capo al palazzo stato appositamente scoperto di tegole e canali, i quali furono tirati tutti su due canti. A un tratto, per il peso di tutta quella gente, fracassò il tetto e insieme caddero più di novanta persone. [1]

[1] *Diario di ser Tommaso di Silvestro,* fasc. II, pag. 407.

L'architettura gotica cominciava a dar giù e diventare una maledizione per tutti. Il nostro palazzo pareva una cosa inutile, un impiccio, un danno ai vicini. Chi lo voleva abbassato, chi lo voleva rimesso alla nuova foggia dell'arte, chi lo voleva spianato al suolo. I vicini, più che desiderare una trasformazione, volevano tolto affatto un colosso che aduggiava le loro case.

Gli animi dei cittadini ondeggiavano incerti, tanto che il Consiglio generale, spinto dal vescovo Durante alla demolizione sotto il pretesto di minacciata rovina, se ne lavò le

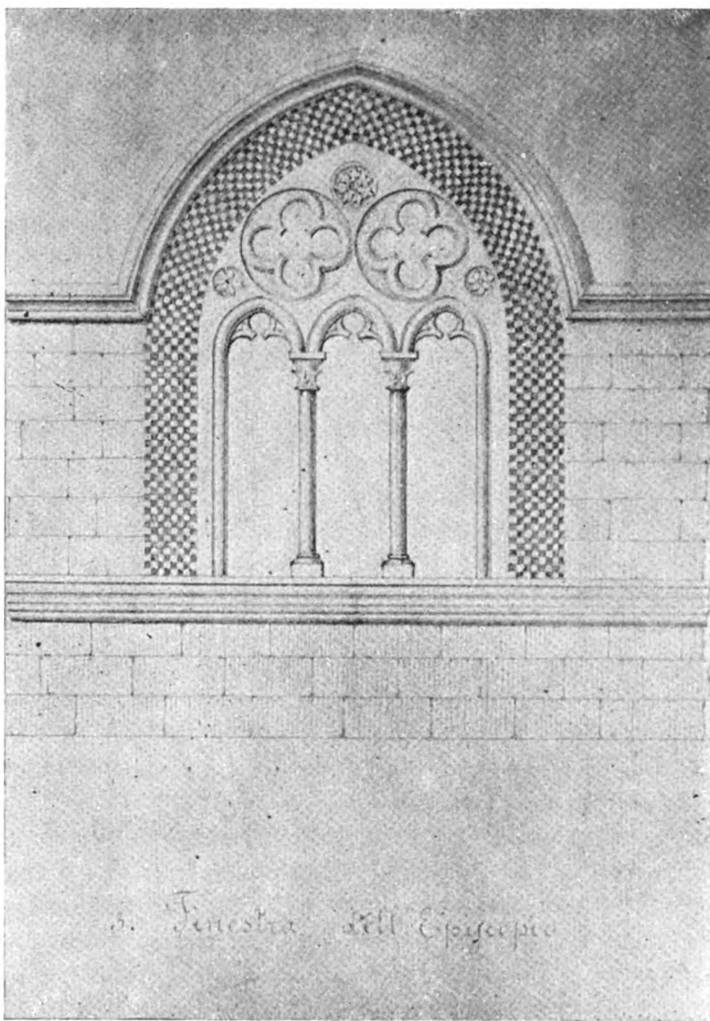


Fig. 4ª. - DETTAGLIO DI FINESTRA DELL'EPISCOPIO (1264?)

mani, rinunziando a tutti i suoi diritti in favore dell'Opera del duomo. Ma fece una riserva, che, cioè, se veramente l'Opera lo demolisse, dovesse limitarsi alla parte in pericolo, e nel caso che il Comune volesse acquistarlo per costruire palazzi ed edifizi pubblici, fosse tenuta a restituirglielo per quel prezzo che le piacesse. [1] Sembra aver prevalso poi quest'ultimo partito, perchè dal 1540 al 1544 cessa l'Opera del duomo di averne cura, e invece se ne carica il Comune, assumendosene la spesa. Decreta in parte demolire, in parte riedificare. Mette soprastanti Guido e Tradito Marabottini, Bernardino Lattanzi e Francesco Aviamonzi. [2]

[1] Arch. del Com. di Orvieto, Rif. 1535, 5 dicembre, c. 163t.

[2] Arch. detto, Rif. c. 683.

Era architetto Meo di Giacomo Scalza. Il quale possiamo credere demolisse una buona parte dei muri alti per servire alle nuove costruzioni, intraprese anche coi tufi della cava della Fontana di San Manno. [1] E così dovette demolire l'antica copertura, abbassare il muro di perimetro, e partire la gran sala in sette grandi ambienti, più la gabbia della scala, con elevare muri divisorî, uno longitudinale ed altri trasversali interrotti da aperture di porte e di camini. Chiuse il lato verso il vescovado, murando l'intera parete ad opera incerta, e non a cortina squadrata come le antiche al modo stesso della muratura delle pareti divisorie. Dagli strati sovrapposti del materiale messo in opera in quella parete si vede chiaramente com'egli nell'altezza del gran salone volesse ricavare tre piani abitabili; poichè anche le aperture vi si lasciarono a tre altezze diverse, cioè in tre piani. Nel pianterreno, per la necessità di sostegno ai muri superiori, aggiunse nuove costruzioni, in modo che venne alterata la distribuzione primitiva, riducendolo così da due gallerie, quasi navate, ad una confusa riunione di vani più o meno grandi a modo di laberinto.

È lecito credere che a queste innovazioni fosse fatto persuaso il Comune dal consiglio di papa Paolo III, che, nelle sue visite in Orvieto, propose vari altri lavori pubblici, parte dei quali furono anche eseguiti. Nè altrimenti si spiega come sulla fronte del palazzo si veda appeso lo stemma di lui in marmo, murato nel punto di termine dell'abbassamento. Le memorie dicono che il Comune ordinò questa dimostrazione di onore al papa nel 1543, commettendo il bel lavoro, per 22 fiorini, a Simone Mosca scultore fiorentino al servizio dell'Opera e del Comune. [2]

Nel 1544 lo stemma era al posto, e veniva pagato il pittore Natio Nati con 27 giuli e 15 fiorini per prezzo di 367 fogli d'oro serviti per dorarlo. [3]

Ma sia che al Comune gravassero le spese in cui si era ingolfato, o che ne perdesse di vista lo scopo, lasciò andare l'impresa non appena quasi cominciata, e tornò a scaricare il peso sull'Opera del duomo. Si trova quindi deliberato, ai 17 novembre 1550, di cederle il *palazzone* o *vescovado vecchio* (non si chiama più palazzo papale), a patto che si assumesse l'obbligo di coprirlo, e che se piacesse al Comune di rivendicarlo, questo avesse obbligo di rifondere le spese sostenute dall'Opera per coprire e finire la fabbrica. [4] Fino al 1552 non pare che questa deliberazione avesse avuto effetto, perchè il 14 febbraio di quell'anno il Comune dichiarava di venderlo ad un certo Alessandro Fascherii di Urbino, ordinava all'Opera di pagare 500 scudi in suo nome e faceva restituire alla stessa Opera tutti i materiali del palazzo prestati a diversi cittadini. [5]

Fatto sta che pochi anni dopo, nel 1556, l'Opera spendeva per conto proprio nel palazzo. Fu in quell'anno che si vide la maggior deturpazione del bell'edifizio, per effetto della copertura della loggia [6] (fig. 1ª). Al tetto non si provvide che molto tempo più tardi. Decretata la spesa il 28 marzo 1564, non se ne distese la relativa locazione prima del 5 settembre 1568 e per una parte solamente, cioè per la prima stanza, chiamata la sala del *palazzone*. Il cornicione disegnato dall'architetto Ippolito Scalza, sul modello di quello del palazzo del Magistrato, fu pure messo in opera contemporaneamente, e insieme anche la copertura del muro di detta sala e la copertura di essa. [7] In memoria di questo importante periodo di ricostruzione, più che di conservazione, il camerlengo del tempo, Egidio Mancini, fece murare nella fronte verso il duomo una piccola targa di marmo col segno dell'Opera e l'anno MDLXX, fra le cui cifre si scorge lo stemma della sua casata che accampa il rastrello e la mezza luna. Altro cottimo per la copertura e per il cornicione ha la data del 24 settembre 1592. [8]

[1] Arch. detto, Rif. 1550, luglio 30.
[2] Arch. detto, Rif. *ad an*, c. 891 *t*.
[3] Arch. detto, Rif. *ad an.*, c. 916.
[4] Arch. detto, Rif. *ad an.*, c. 34.
[5] Arch. detto, Rif. *ad an.*, c. 457.
[6] Arch. dell'Opera del duomo, Cam. 1556, c. 130, 131 *t*.
[7] Arch. detto, Rif. 1560-1571, c. 326.
[8] Arch. detto, ivi, c. 358.

Dopo tutto questo, non so darmi ragione del deliberato del Consiglio ai 17 maggio 1613, col quale, lamentando l'abuso commesso per parte dell'Opera di lasciare affisse e murate nel palazzone armi ed iscrizioni dell'Opera stessa, « essendo chiara cosa che detto palazzone è di questo pubblico », ordina al Magistrato di farle rimuovere, ed in luogo di quelle porvi le armi della città.[1]

§ 5. L'architetto Paolo Zampi, invitato dal benemerito presidente dell'Opera del duomo a studiare il restauro del palazzo Soliano, col sussidio dei documenti degli archivi e con le

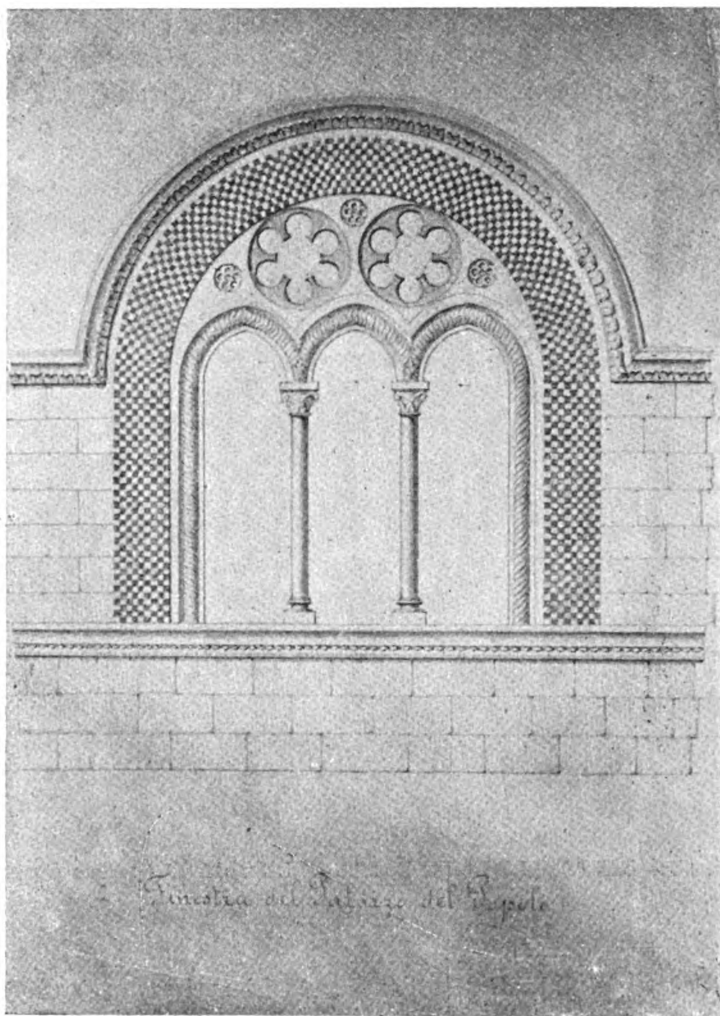


Fig. 5ª. - DETTAGLIO DI FINESTRA DEL PALAZZO DEL POPOLO
(Secolo XII?).

osservazioni che gli suggeriva la sua esperienza, si fece, innanzi tutto, a studiare la questione delle opere aggiunte, e si propose di risolverla con la demolizione. « Si debbono — egli diceva — conservare i muri divisorî aggiunti nel secolo XVI, ovvero si consiglia di demolirli? Nel primo caso è facile il cómpito dell'architetto, perchè in quei muri già si trovano i fori di passaggio dei travi maestri dei soffitti, i quali, *per immedesimarsi nel genio del secolo che li immaginava,* dovrebbero essere ripartiti in grandi lacunari con rosoni, borchie ed altri ornati in rilievo. Ma come dar luce al piano di mezzo dei tre che si volevano ricavare nella

[1] Arch. del Com. di Orvieto, Rif. *ad an.*, c. 48.

grande sala, senza variare la forma e le dimensioni delle magnifiche finestre bifore del secolo XIII, le quali dovrebbero essere egualmente lasciate per rispetto alla storia ed all'arte? Nel caso contrario, demolito quest'ammasso di muri che deturpano l'antica distribuzione interna, si avrebbe a rintracciare quanto all'architetto potrà servire di lume per ricostruire e compire l'edifizio, secondo il suo stile primitivo, e, per conseguenza, riaprire le antiche finestre dell'ordine superiore, studiare il cornicione e la merlatura di coronamento, nonchè l'armatura del tetto disposta a grandi incavallature lasciate in vista senza soffitto, come si vede praticato, nel maggior numero dei casi di copertura in altri edifizi di quello stile ».

Su questo criterio venne totalmente basato lo studio del progetto, che, approvato dal Ministero, fu mandato ad effetto. E così si sono gettati a terra i muri divisorî interni per ridurre il piano superiore ad un salone unico, come lo avevano lasciato in antico. Si è

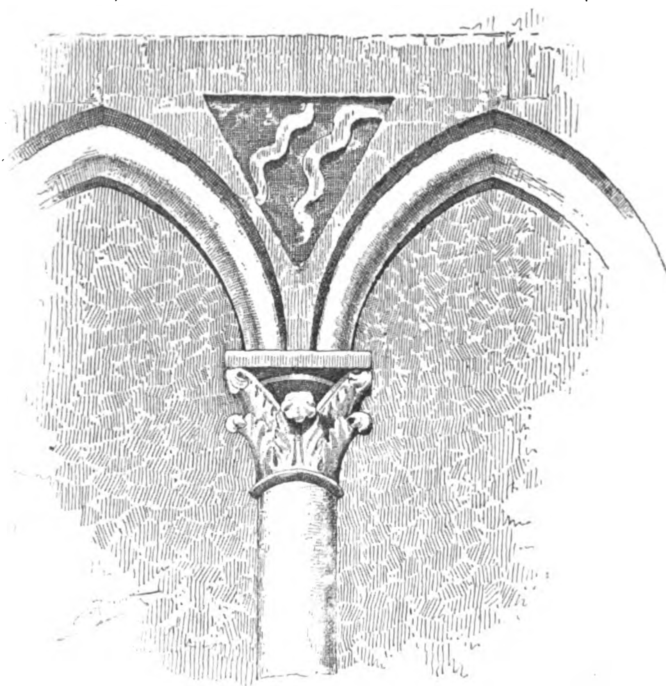


Fig. 6ª. - DETTAGLIO DI FINESTRA DEL SOLIANO (stemma Caetani)

abbattuto tutto il corpo di fabbrica sull'antica loggia, riservando al secondo periodo di ripristino riaprire in pianterreno le grandi arcate sì interne che esterne; chiudere, invece, le aperture praticatevi successivamente, demolire i tramezzi che interrompono la lunghezza delle due gallerie, non essendovi alcun dubbio sulla primitiva distribuzione nei due piani del fabbricato.

Quanto al tetto, è stato ripristinato ad incavallature semplici, con mensoloni sotto le estremità delle corde e con piccole mensole presso l'appoggio dei saettoni. Le corde, distanti da muro a muro m. 17.20, sono di larice, in due pezzi, con giuntura a metà, rafforzata da fascioni pure di larice inferiormente con staffoni e chiavarde che collegano tutto il sistema. La piccola armatura composta di accarecci e correnti di abete, si coprì di tavolato pure di abete su cui poggia il pianellato di embrici e tegole, secondo il sistema più usato in Orvieto fra il secolo XIII e il XIV.

Lo Zampi per il cornicione e la merlatura di coronamento ha avuto minori sussidi da esempi locali, offrendogli appena qualche indicazione un avanzo rimasto nel palazzo del Popolo.

In proposito di questo è da osservare con lui che la decorazione del palazzo del Popolo (fig. 5ª) è più ricca e studiata di quella del Soliano, malgrado che trovisi in ambedue perfetta corrispondenza dalla disposizione delle loro masse. Così la loggia esterna del primo si vede sostenuta da grandi arcate e piloni con parapetto sporgente dai pilastri, mediante tre ordini di archi concentrici che aggettano l'uno sull'altro. Eguale disposizione di loggia si ha nel palazzo Soliano. Però, a differenza dell'altro, le varie riseghe delle arcate terminano con un semplice orlo di tufo, mentre nel palazzo del Popolo si ha in essi doppio ordine di dentelli foggiati ad orlo ed altre fasce modinate, fra le quali ricchissima quella di finimento del parapetto. Ora, se in tutte le decorazioni esterne del palazzo del Popolo apparisce maggior leggiadria e grazia di profili di fronte a quelle del palazzo Soliano, eguale induzione sarebbe a farsi per la decorazione di finimento, cioè cornicione e merlatura. Venne stabilito, pertanto, che il coronamento della mole Soliana avesse a somigliare, nella massa e nelle proporzioni generali, a quello del palazzo del Popolo. L'architetto studiò una cornice semplicissima di finimento senza dentelli ed un ordine di merli terminati in piano alla guelfa, facendo ricorrere una fascia piana di tufo fra la cornice e la merlatura per servire quasi di fregio fra quelle due parti essenzialissime che coronano il fabbricato. Come pure similmente a quel modello disegnò il parapetto della merlatura con sporgenza dal vivo di detta fascia, ma raccordato ad essa, con un semplice orlo, nello stesso modo in cui il parapetto della loggia o scalata nel palazzo Soliano è raccordato al vivo dei piloni delle grandi arcate (fig. 2ª). Una pittura della prima metà del secolo XIV nella cappella del Corporale, dove è rappresentata la piazza del Duomo col palazzo Soliano merlato e con fascia, ha consigliato l'architetto ad adottare questo genere di costruzione di merlatura che è tutta caratteristica nelle fabbriche medievali di Orvieto.

Ora che il ripristino si può dire, nelle sue parti principali, compiuto, è dato scorgere qui, come nei lavori del duomo, tutto il merito di aver proceduto con cautela e pazienza d'indagini e di raffronti prima di distruggere l'aggiunto e prima di porre mano a rifar di nuovo.

In Orvieto, per impulso del comm. Carlo Franci, presidente dell'Opera del duomo, non si è mai abbandonata questa pratica di indagini ogni volta che si dovette porre mano a lavori di restauro per monumenti che sarebbero condannati a certa rovina se non si riparassero, o che a nulla servirebbero se non si compissero.

Il palazzo Soliano, così conservato, dà occasione a riflettere ch'esso è l'unico esempio rimasto in Orvieto di architettura gotico-italiana del periodo dal due al trecento. Mentre abbondano gli esempi dello stile lombardo in molte fabbriche sparse qua e là, ma sopratutto nella badia di San Severo e nel palazzo del Popolo, il Soliano non ha altri esempi più prossimi di raffronto che nell'unica trifora del palazzo pontificio-episcopale attribuito al tempo di Urbano IV (fig. 4ª).

Mettendo a confronto le tre finestre del più antico palazzo, quello del Popolo, del Pontificio-episcopale e del Soliano, si ha tracciata la via del trapasso dallo stile lombardo all'ogivo. Nel primo l'ampia finestra trifora a colonne binate contornata dalla larga scacchiera ad arco tondo; nel secondo la stessa trifora a colonnelli semplici e fascia a scacchi, ma con arco a sesto acuto; nel terzo la trifora di più belle proporzioni, quantunque di decorazione più semplice. Non vi figura la grande fascia a quadretti; gli archi sono tutti a sesto acuto, senza rosa, a traforo nel campo del sesto, che è liscio con soli ornati a basso rilievo a modo di rose e stelle messe a capriccio. È notevole in una finestra sul lato di via Soliana, entro un angolo del sesto, lo stemma, a forma di piccolo triangolo, di casa Caetani, del pontefice Bonifacio VIII (fig. 6ª). In tutte le finestre del Soliano il cordone degli stipiti è soppresso, e sostituitavi la mezza colonnina eguale alle due di centro, le quali, più alte e svelte delle altre, hanno pure la base e il capitello di forma e profilo più aggraziato ed ingentilito. È stato giustamente osservato dallo Zampi, il quale con tanta precisione parla dell'arte in Orvieto con quanto amore la studia e con eguale perizia la eseguisce, che come

la finestra del palazzo del Popolo ricorda per la sua somiglianza quella del palazzo di Piacenza; così l'altra del Soliano fa riandare col pensiero a quelle del palazzo pubblico di Siena. Ad ogni modo, nelle finestre trifore di Orvieto ricorre in tutte la fascia al piano delle soglie, e quella continua negli interassi e negli archi al piano delle loro imposte, ambedue della stessa maniera e dello stesso stile.

Mi sembra poi una caratteristica tutta propria delle costruzioni medioevali orvietane e anche di questo palazzo, meritevole di essere osservata, quella finestra a feritoia prolungata per tutto il pianterreno, che giova tanto a conferire gravità in un palazzo munito, e giustifica la corona di merli onde torreggia adesso il palazzo Soliano. Cotesta finestra a feritoia fu imitata dall'architetto Partini e da lui per primo usata nella nuova ricostruzione del palazzo Salimbeni, ora Monte dei Paschi in Siena.

L. Fumi.

DI UNA TAVOLETTA DI LUCA SIGNORELLI
DELLA PINACOTECA DI BRERA



OPO un esame diligente della tavoletta della Galleria Oggioni nella Pinacoteca di Brera [1] mi sono indotto a crederla opera di Luca Signorelli.

Alla descrizione ed analisi di questo dipinto voglio premettere un'osservazione diretta a coloro i quali, conoscendo la tavola, fossero poco disposti ad ammettere pure la possibilità che si debba all'autore dei maravigliosi affreschi di Orvieto o di Monteoliveto, o della rappresentanza mitologica del Museo berlinese. Il concetto che ci formiamo dell'artista davanti a quelle forti concezioni è così elevato che non stupirei sdegnasse alcuno di attribuire allo stesso artefice queste minuscole storiette di aspetto modesto, davanti alle quali il visitatore passa senza degnarle d'uno sguardo.

E tanto meno posso far rimprovero ad altri di non aver considerato quanto meritava la predella della quale tratto, in quanto che io stesso mi ero già fermato molte volte a studiare le tavole del Crivelli e quella, che pure avevo a un palmo di distanza, non avevo guardato se non fugacemente.

Ma la poca appariscenza, anzi un aspetto così modesto da parer povero, non giustificano una condanna sommaria della mia proposta. Per valutare le pitture di questa tavoletta bisogna tener conto del loro carattere: sono bozzetti tracciati forse senza neanche la preparazione di uno schizzo a penna o a matita; e l'artista si è fermato appena ottenuta una certa quale impronta di contorno e di rilievo.

Un esempio di sommo artista che mi si affaccia alla mente, e sembrami si possa citare a proposito, è quello di una predella con scene di martirio, di Andrea del Sarto, nell'Accademia fiorentina. Dove la fattura non è più accarezzata che nel dipinto di Brera, sebbene le figure siano molto più grandi; e se vi ha differenza, è nel colorito vivace e insieme armonioso del valentissimo Fiorentino. In siffatto genere di lavori, quell'arrestarsi che fa il pittore, quando un profano crederebbe che l'opera fosse a mezzo, è una delle ingegnosità dell'arte, la quale, come non si osserva nelle opere d'epoca primitiva, così nel tirocinio dell'artista è indizio di maturità.

Ora, considerate sotto codesto aspetto, le piccole scene di martirio della nostra predella rivelano un artista provetto; un disegnatore per il quale la rappresentazione del corpo umano,

[1] È quella segnata col n. 11 e coll'indicazione di « Scuola toscana ». Nel diligente catalogo della R. Pinacoteca di Milano (palazzo Brera), Milano, Civelli, 1892, pag. 30, il soggetto è così designato: « Gli episodi del martirio di Santa Caterina ».

nei più svariati e difficili atteggiamenti, pare un gioco, e che sa con pochi segni esprimere il movimento e gli affetti; un compositore di prim'ordine. Giacchè, oltre alla bravura del dipingere, si deve riconoscere in queste piccole storie quella maggiore del comporre. Il Cortonese, come tutti sanno, non atteggia mai a caso una figura; nei suoi dipinti ognuno dei personaggi non soltanto prende una viva parte al dramma, ma è atteggiato convenientemente per contribuire all'unità di un gruppo, come ogni gruppo è coordinato all'unità di tutta la composizione; e per il Signorelli, come per tutti i grandi artisti del Rinascimento, uno dei principî fondamentali del comporre è che le figure formino nell'insieme una figura geometrica. Questo principio, chi ben osservi, è seguìto nella nostra tavola: in essa ogni personaggio partecipa al dramma; ma, d'altra parte, deve, con naturalezza che nasconda l'artifizio, essere un elemento del concetto geometrico della composizione.

Il dramma è espresso con tratti sicuri e vivaci; gli atteggiamenti delle figure sono pronti, energici, non enfatici; in tutte le scene vibra un carattere, uno stile.

Considerate le dimensioni della tavola, alta tredici centimetri, il pittore ha introdotto un numero ristretto di personaggi, evitando così l'ingombro, la confusione; ma ha saputo riempire convenientemente lo spazio assegnato a ciascun episodio, senza cadere nel vuoto. Nel martirio della ruota, dove il soggetto stesso richiedeva un gruppo più denso di figure, si veda come abbia dato vita e verità, pur mantenendo chiarezza ed equilibrio. Un fuoco celeste manda in frantumi lo strumento del martirio, spargendo la morte fra i pagani. La maggior parte sono stesi a terra nelle più varie attitudini; eppure ciascuna figuretta è così vera di espressione e giusta di disegno, che più non si richiederebbe in un quadro grande. Dove mi par notevole, in ispecial modo, quel giovane caduto supino con la testa sul dinanzi; col corpo rappresentato di scorcio magistralmente; e la testa, nella sua piccolezza, ha rilievo ed espressione.

Un'altra scena degna di osservazione è quella dove si vede la Santa nuda percossa a verghe da nudi manigoldi. Se c'è tema difficile a trattare, senza cadere in esagerazioni e nel ridicolo, è certo questo; e l'artista aveva poi da superare le difficoltà del dipingere, in attitudini vivaci i tre nudi degli uomini. Si veda adunque quanto sarebbe irragionevole il far poco conto di un'opera di effetto poco vistoso, la quale però, esaminata con attenzione, dimostra tanto valore in chi la eseguì. Ma io voglio provare, inoltre, che la eseguì Luca Signorelli.

Se ho studiato, forse più attentamente di molti altri, questa pittura, è derivato da ciò che il gruppo di persone colpite dai frantumi della ruota mi ha rammentato un gruppo di dannati negli affreschi di Orvieto (vedi fig. I).[1] Fatto il confronto con la fotografia, trovo che l'analogia materiale è minore di quel che credevo; ma le differenze sono di tal natura che non diminuiscono punto la probabilità che il Signorelli sia autore del quadretto, ed accrescono anzi l'interesse di questi leggeri schizzi.

Il concetto dei due gruppi è, nella sostanza, uguale: tanto i colpiti dalla voce tremenda di Cristo giudice, quanto i colpiti dai frantumi della ruota, parte sono già prostrati, esanimi, parte non ancora caduti dimostrano, con la loro attitudine, o il terrore dal quale sono invasi, o la violenza della percossa. E non vi è analogia solamente nel concetto, che potrebbe presentarsi a più artisti; l'analogia più stretta è nel modo particolare in cui è rappresentato il gruppo e le singole figure che lo compongono. Il giovane che sta in piedi e guarda in alto verso il Cristo in un atteggiamento di disperazione ha il suo corrispondente nella figura del giovane che sta per arrovesciarsi all'indietro sugli altri già prostesi. Se qualche diversità si scorge, ha la sua ragione nella diversità dei sentimenti dei personaggi rappresentati. Nel Giudizio finale l'atteggiamento della figura, e specialmente delle braccia, indica il terrore per l'irrimediabile sorte; nella storia del martirio è un giovane corpo colpito improvvisa-

[1] Questo gruppo è riprodotto in contorno nel terzo volume della *New history of painting in Italy* dei signori Crowe e Cavalcaselle.

mente a morte che barcolla e cade. Un poco più lontano un altro è colpito nella schiena, e cadrà bocconi; esso richiama la figura del dannato che, all'annunzio fatale, si curva, e chiudendo con le palme gli orecchi vorrebbe non sentire la terribile voce di eterna dannazione.

***

Un'analogia assai stretta anche materialmente si deve concedere per quello dei caduti che ha la testa sul dinanzi, sebbene il corpo scorti assai di più a Orvieto.

Un'altra delle storiette (vedi fig. II) è conforme ad un gruppo che avevo comodità di confrontare nell'originale della stessa pinacoteca. Uno sguardo alla Flagellazione di Cristo, quadro piccolo ma di valore inestimabile, basta a far vedere l'analogia, la quale meglio si palesa a



Fig. I.

chi esamini partitamente. S'immaginino soppresse tutte le altre figure all'infuori dei flagellatori, e si vedrà alla sinistra del Cristo uno che sta per colpire con grande violenza in un'attitudine del tutto identica alla figura corrispondente della predella; sebbene qua sia rappresentato di faccia, là volga le spalle. E non minore è l'analogia per i due che stanno a destra sì nell'un dipinto che nell'altro.

Ulteriori confronti si potrebbero fare per le altre storie; ma sarebbe, mi pare, superfluo; bastando le corrispondenze notate a convincere anche il più meticoloso che c'è una stretta parentela fra il gradino della collezione Oggioni e le opere più autentiche del Signorelli. Rimane da vedere se si debba credere che il Signorelli stesso dipingesse le piccole composizioni, o non siano da attribuirsi ad un imitatore.

In favore della prima ipotesi e contro l'altra, osservo che le innegabili analogie riscontrate non sono tali da far pensare ad un imitatore, il quale non si sarebbe mantenuto così libero; mentre s'intende assai bene che un artista il quale aveva già disegnato una composizione con grande diligenza, volendo poi tracciare con pochi tocchi di pennello alcune storiette, ritornasse, pur senza aver dinanzi quella composizione, ai motivi usati in essa. Il che sarebbe in perfetto accordo con la data della predella, la quale, dal seguito della mia esposizione, risulterà posteriore a quella di tutte le migliori opere di Luca.

Esaminati con diligenza, quelle figure e quei gruppi appariscono opera della stessa mano che i dipinti maggiori; nè vi si scorge lo stento o l'esagerazione che sarebbero da aspettarsi da un imitatore. E accresce più probabilità alla mia congettura il riscontro di molte particolarità materiali. In tutte le opere di Luca si osserva, come nota distintiva, che le articolazioni del gomito, delle ginocchia, delle falangi, sono esageratamente lumeggiate in modo che riescono troppo accentuate e taglienti, e qualche volta assai sgradevoli. [1] Questo tratto abituale si scorge nelle figure della predella nonostante la loro piccolezza; ed oltre a questo anche la predilezione di certi atteggiamenti delle braccia e delle mani (la palma appoggiata sul fianco, il braccio steso innanzi con la mano ripiegata ad angolo retto e le dita ripiegate, alla loro volta, con modo un po' forzato).

Si aggiunga la predilezione delle figure nude che il Signorelli ha comune col Buonarroti in modo da farle entrare con molto ardimento anche in scene dove meno sembrerebbero adatte. Così nella Galleria degli Uffizi e l'uno e l'altro ha una Sacra Famiglia con uomini ignudi nel fondo, ed a Brera sono nudi i flagellatori sì nel quadro della sala V, che nella predella di cui trattiamo. Esso però, a differenza di Michelangelo, nelle rappresentanze sacre cinge attorno ai fianchi una fascia quando il nudo si presenta di faccia. Ed ugualmente da confrontarsi con le più autentiche opere del Signorelli sono le vesti, specialmente quelle agitate e svolazzanti della Santa nel primo episodio e dell'angelo che scende a salvarla dalle acque.

Ritengo per fermo che un confronto della nostra tavoletta non più con le grandi composizioni, ma con qualcun'altra delle predelle esistenti dello stesso pittore, gioverebbe a render più sicura la mia attribuzione.

L'unica di siffatte pitture che abbia chiaramente dinanzi alla memoria è quella dell'Accademia fiorentina con storie del Cristo, dipinte a forte e quasi brutale impasto di colore con poca cura di riuscire amabile. Le figure sono assai più grandi che a Brera. Ma non ho presenti le predelle della Pinacoteca di Perugia, e non ho vedute quelle di Umbertide, di Acervia, di Cortona (Castellani e coro della cattedrale), del Louvre. Qualche lume può dare il confronto con le storiette dipinte nella orlatura delle dalmatiche episcopali, specialmente nella grande tavola dell'Accademia fiorentina. Ma in siffatto confronto bisogna usare molta discrezione, tenendo sempre in mente la differenza grandissima che è fra un dipinto condotto con finitezza e uno schizzo di primo getto. Così sarebbe veramente fuori della giusta via chi pretendesse rigettare la mia proposta, perchè le storiette che si vedono nel fondo del quadro, la Flagellazione di G. C., sono ben altrimenti condotte, sì per il disegno netto e scrupoloso e sì per la modellatura.

Là, infatti, sono finti bassorilievi che il pittore vuol rendere e devono servir di fondo a una composizione dipinta con la più grande cura. Sicchè per due ragioni non potevano avere la sprezzatura della tavoletta di Brera. [2]

E la stessa riserva si dovrebbe fare rispetto alla predella di Umbertide (la quale, per il tempo nel quale fu condotta, sarebbe la più conveniente a confrontarsi) qualora sia proprio esatto quello che leggo nell'utilissimo libro del signor Guardabassi — *Indice-guida* — dei monumenti esistenti nell'Umbria (Perugia, 1872, pag. 355): « Questi quadretti sono tutto ciò che può vedersi di *più finito* ed aggraziato nei bozzetti del Signorelli! »

Chi vorrà accertarsi della giustezza della mia congettura deve tener conto altresì dei

[1] A questo tratto caratteristico pensava certamente il Morelli quando richiamava l'attenzione dello studioso sulla forma particolare della mano (auch bei Signorelli sind wie bei allen grossen Meistern, sowol die Form *der Hand* als die des Ohres sehr charakteristisch. Ivan Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili.* Leipzig 1890, pag. 118). Ma non è soltanto propria della mano quella particolarità; è piuttosto un procedimento generale nel modo alquanto duro di modellare il nudo, e che qualche volta si palesa ancora nelle teste. Aggiungo che nella grande tavola del Genga a Brera il discepolo segue quel procedimento, come si può vedere specialmente in alcuna delle figure.

[2] Si veda, invece, come sono schizzate sommariamente le figurette del fondo nel San Giovanni Battista a Città di Castello.

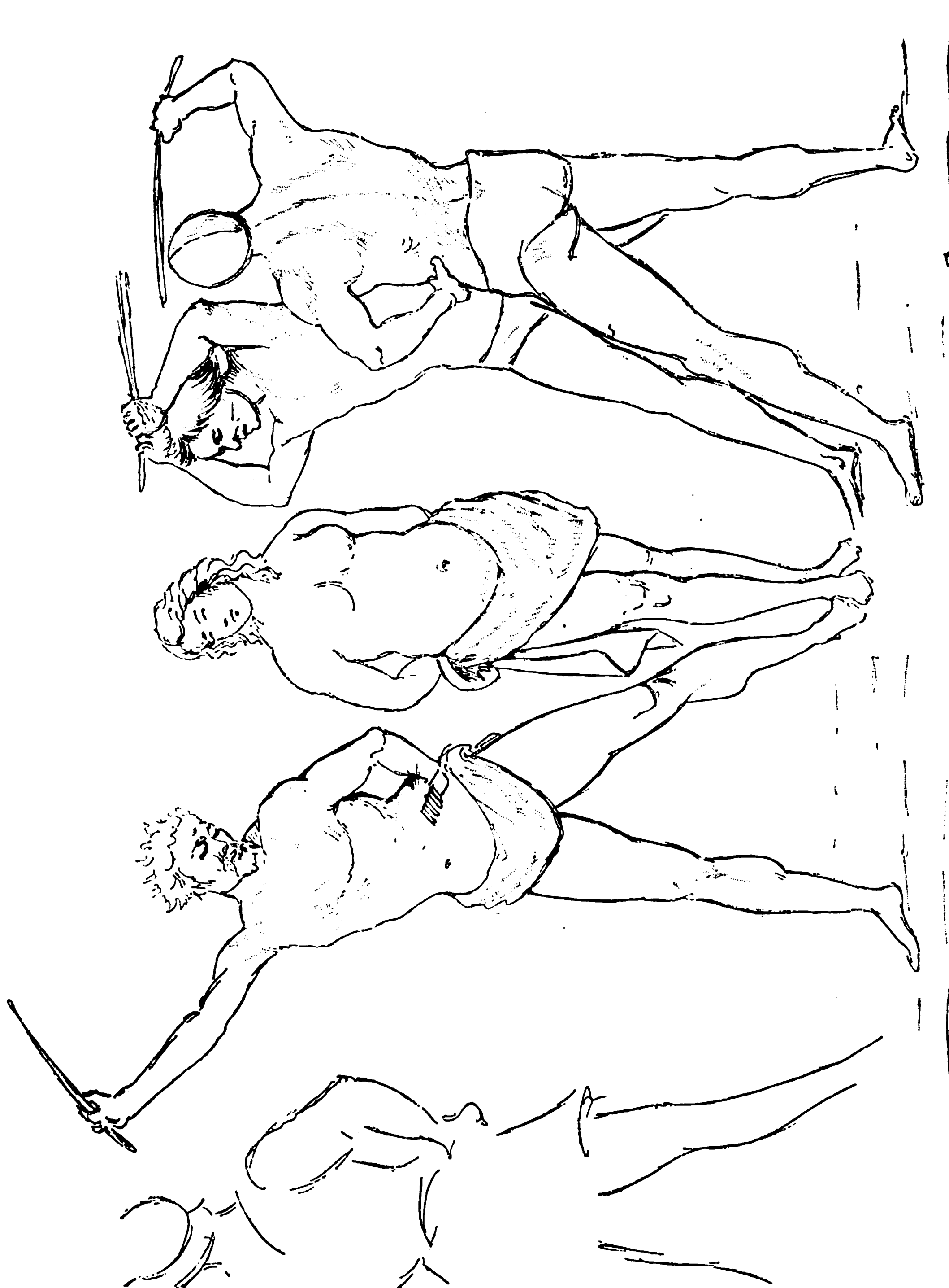


Fig. II.

colori. Nella nostra predella, oltre il colore della carne, sono usati il verde cupo, il roseo, il rosso cinabro e un giallo rosso. Se non m'inganna la memoria, sono appunto i colori che costantemente ricorrono nelle pitture del Signorelli, e caratteristico è l'ultimo, che, sebbene non sia veramente troppo gradevole, fu usato molto dall'artista. Qua sono con esso dipinti i cinque pilastrelli che dividono le scene e talune vesti. Il terreno e il fondo a montagna come l'acqua e il cielo sono dipinti con varie sfumature di uno stesso colore verdastro.

***

Poichè io mi fui convinto che la predella della collezione Oggioni era opera del Signorelli, pensai se non fosse possibile identificarla con qualcuna delle opere rammentate dagli scrittori. E considerai perciò quali fossero i soggetti di quelle storie. Secondo il catalogo, sarebbero episodi del martirio di Santa Caterina, ma veramente la vergine alessandrina, così cara ai nostri vecchi artisti, non ha qua nessuna parte; essa, infatti, non fu gettata nel mare o in un lago con una macina al collo, come si vede in uno degli scompartimenti. Questo genere di martirio essendo, com'è noto, attribuito a Santa Cristina, ricorsi agli atti del costei martirio. Ora, la lettura di essi non lascia dubbio: tutte le storie sono consacrate alla glorificazione di Santa Cristina. La corrispondenza più perfetta è col Martirologio di *Ado* (sec. IX), ed è certo che alla sua narrazione si attenne l'artista perchè una almeno delle scene non trova riscontro negli altri atti riportati dai Bollandisti. [1]

Traduco le parole del Martirologio che si riferiscono alle nostre storie: La vergine Cristina, abbracciata la fede cristiana, spezzò e distribuì ai poveri gl'idoli d'oro del prefetto Urbano, [2] suo padre, il quale perciò la fece percuotere e straziare con verghe, e la gettò in carcere.

Fu poi legata ad una ruota, e mentre una fiammata ardeva sotto il corpo di lei, erale inoltre versato sopra olio bollente; ma la fiammata produsse uno scoppio che uccise infinito numero di pagani... Di poi, con un sasso di grande peso, fu gettata in mare, cioè nel lago di Bolsena, [3] e un angelo discese e la liberò. Dione, successore nel magistrato al padre, la tormentò con vari generi di supplizi, ma essa non cedette, e ottenne con le sue preghiere che la statua di Apollo, cui volevano che adorasse, d'improvviso incendiasse...

Il successore di Giuliano ricorse alla fornace ardente, e vi rimase la Santa cinque giorni senza offesa, e superò poi altre due prove atroci di martirio, dopo le quali fu, finalmente, uccisa a colpi di frecce. Questa narrazione comprende tutte le scene rappresentate nella predella. Nel primo compartimento la Santa, spezzata la testa all'idolo, ne fa dono ad un povero ignudo, che si avanza verso di lei e accoglie nelle mani una così ricca elemosina. Due donne sono uscite dalla casa dinanzi alla quale sorge la statua dell'idolo, e prendono viva parte alla scena. Una è la madre; si conosce al suo gesto di disperato dolore al veder la profanazione della quale la giovinetta si è resa colpevole, presaga dell'ira tremenda del padre. Dànno segni di vivissima sorpresa anche le persone che formano gruppo a sinistra, una delle quali vorrebbe dissuadere il vecchio dall'accettare quel dono. La scena seguente illustra le parole: *jubente patre, verberibus dilaniata.* Un magistrato, assistito da altri tre personaggi, è in atto di ordinare, e già i tre sgherri colpiscono spietatamente la vergine. Il martirio della ruota è quello che ha indotto altri nell'errore di credere si trattasse di Santa Caterina, e di riferire a lei tutte le rappresentanze. [4] Il pittore si attiene strettamente alle

[1] Bolland., *Julius V*, pag. 637 e seguenti. Qua la narrazione dell'Ado non si trova che in sunto. Io ho avuto dinanzi: *Martyrologium romanum, etc., una cum martyrologio Adonis, etc.* Antverpiae, 1613, pag. 120.

[2] O errore di amanuense o di stampa invece di Giuliano.

[3] ... in mare... id est in lacum Vulsinum (Glossa?)

[4] Nel martirio di Santa Caterina, come si vede rappresentato generalmente, la Santa è inginocchiata in mezzo a due ruote dentate. Pure, secondo osserva il Galloni nel suo libro *De Ss. martyrum cruciatibus*, dovrebbe rappresentarsi legata sulla ruota stessa.

parole del Martirologio. Nel mezzo è la vergine legata alla ruota sotto la quale arde la fiamma; ma mentre un carnefice versa l'olio bollente ed un altro sta per girare la ruota, questa si è spezzata lanciando i frantumi con grande violenza contro i circostanti. Nel quarto compartimento si vede una barca con uomini che stanno per gettare nel lago la fanciulla, dal cui collo pende la macina da mulino. L'episodio del salvamento di Santa Cristina e il martirio della fornace sono riuniti, e formano pure un solo compartimento la scena in cui l'idolo s'incendia miracolosamente e l'ultimo degli arcieri che le toglieranno la vita.

L'artista ha seguìto, come si vede, assai fedelmente il suo testo, e non può esser messo in dubbio che la nostra tavoletta comprenda solamente fatti del martirio di Santa Cristina. Passiamo dunque a vedere se vi sia memoria che il Signorelli dipingesse una predella tutta consacrata alla glorificazione di Santa Cristina.

* * *

Il Vasari non rammenta mai Cristina; bensì due volte Caterina, le cui virtù erano celebrate in una predella andata perduta fin dal 1771.

Ma di una tavoletta ad uso di gradino con *sei storie* del martirio di Santa Cristina ci dà notizia la Guida di Ascoli del 1790 a pag. 72 e 79, informandoci che era passata sino dal 1787 in casa Odoardi di Ascoli.[1] Presso quella famiglia le vide il Mariotti, e in un libro stampato l'anno dopo l'acquisto, dice che quelle pitture del Signorelli erano passate « nel magnifico appartamento della nobilissima casa Odoardi ». Aggiunge in nota: « Le pitture che qui si accennano formavano la predella di una tavola che sta nella terra di Montone, a piè della quale si legge questa iscrizione: Egregium quod cernis opus magister Aloysius physicus ex Gallia et Thomasina eius uxor ex devotione suis sumptibus pon. curaverunt. Luca Signorello de Cortona pictore insigni formas inducente. Anno Domini MDXV ».[2]

Tolgo, inoltre, alle note dell'edizione Milanesi delle Vite che nel volume I del Giornale di erudizione artistica di Perugia, a pag. 10, fu pubblicato uno strumento del 20 settembre 1515, col quale si dice che maestro Luca Signorelli per i servizi ricevuti e per quelli che sperava di ricevere in futuro da maestro Luigi de Rutenis, medico francese abitatore di Montone, gli aveva dipinto gratuitamente una tavola per la cappella dedicata a Santa Cristina, da lui fabbricata a San Francesco di Montone, promettendo esso maestro Luigi di curare senza mercede Luca o altro della sua famiglia quando fossero malati.

Non è impossibile che alla tavola, la quale doveva trovarsi in una chiesa di quel paesello, fosse tolta la predella per compiacere i signori Odoardi, che si davano a raccogliere opere di pittori illustri, da custodi un po' troppo venali.[3] Chi ci dirà mai il primo passo, nella loro peregrinazione, di migliaia di capolavori di collezioni pubbliche e private? E come spiegare che una tavola con un'autentica iscrizione fosse così disprezzata da trattarla come un mobile fuori d'uso? In una cantina la trovò, infatti, nel 1826 l'avv. Giacomo Mancini di Città di Castello, il quale annunciò la scoperta nel *Giornale arcadico* di Roma di quell'anno.[4] Trascrivo parte della descrizione che fa al caso nostro: «... e dalla parte di San Nicolò una santa martire, di cui ignoro il nome, ma avente una macina da molino legata al collo con una cordicella, e nella mano destra una freccia che mostra alla Beata Vergine. Naturalmente saranno gli strumenti del di lei martirio. Queste due figure, ecc. ».

I commentatori del Vasari erano naturalmente più profondi in agiografia dell'avv. Mancini,

[1] Mi sono dovuto contentare del cenno che dànno i commentatori del Vasari, avendo cercato indarno detta Guida.

[2] *Lettere pittoriche perugine, ecc., al signor Baldassare Orsini.* Perugia, 1788, pag. 274.

[3] Si potrebbe pensare che tavola e predella fossero passate in case private per essere stata distrutta la cappella nella quale si trovavano. Bisognerebbe vedere se la cappella fu veramente distrutta. Non trovo nessuna notizia nel diligentissimo lavoro del Guardabassi.

[4] Tomo XXX, 2° semestre, pag. 217.

e chiamarono quella Santa col suo vero nome Cristina, e inoltre rammentarono la tavola con le storiette di Santa Cristina di Ascoli come la predella della tavola. Ora il quadro è sempre a Città di Castello, e, a dispetto dell'iscrizione, non ha presso i critici quella grande venerazione che è professata unanimemente ai capolavori del Cortonese; e delle sei storiette di Santa Cristina che cosa è avvenuto? Il più recente dei commentatori del Vasari si esprime in modo da lasciar supporre si trovasse sempre in casa Odoardi; ma non così i signori Crowe e Cavalcaselle, i quali dicono: « The predella with six scenes from the life of S. Cristina is not be found at present ». [1]

Non credo che dopo d'allora quella scoperta sia stata annunziata: sarei più fortunato io? Nessuno di coloro che scrissero del Signorelli accennano a quadri dove fosse Santa Cristina, una Santa, del resto, assai meno popolare e glorificata dall'arte di quella Santa Caterina con la quale avrebbe avuto a comune parte dei tormenti. E si noti che le storie tutte della predella riferendosi a lei, è necessario supporre che l'altare stesso e la cappella, nella quale si trovava, fosse a lei dedicata; come è appunto il caso della predella di Ascoli la quale proveniva da una cappella dedicata a Santa Cristina.

Abbiamo veduto quanti punti di confronto si possano stabilire fra le opere del Signorelli e quella tavoletta. Non mancherebbe, mi pare, che un qualche argomento d'ordine più materiale, specialmente per coloro i quali diffidano del discernimento dei critici d'arte, e vogliono prove palpabili. Orbene, nel caso nostro c'è anche questo genere di prova.

Nella relazione succitata dell'avvocato Mancini è, per fortunata combinazione, fornita la misura della tavola: « È questa (tavola) alta palmi dodici romani e larga otto ». Il palmo romano corrispondendo, se non erro, a circa venticinque centimetri, otto palmi sarebbero metri due. Ora la predella ha due centimetri di più, quantità la quale, a non voler essere sofistici, si può chiamare trascurabile. Sicchè tutti gl'indizi materiali (dimensione, numero dei compartimenti nei quali è divisa la tavola) di concetto e di stile si accordano a favore della mia congettura, in modo che mi par difficile si possa considerare avventata e insostenibile.

***

Che se le mie considerazioni cogliessero nel segno, e rimanesse stabilito che la predella di Brera fu dipinta dal Signorelli, l'inventario delle opere del grande Cortonese non riceverebbe un'aggiunta molto ragguardevole, ma neppure tale da disprezzarsi del tutto.

Se è giusto dare un gran peso a pochi segni gettati sulla carta, prima e sincera manifestazione del pensiero pittorico, tanto più si dovrà avere in pregio una serie di bozzetti improvvisati dal grande maestro a settantaquattr'anni.

PAOLO FONTANA.

[1] *A new history of painting in Italy*. London, 1866, vol. III, pag. 26.

I QUADRI ITALIANI NELLA GALLERIA DI STRASBURGO



La Galleria di Strasburgo fu fondata recentemente come appendice alla nuova Università imperiale. Essa è destinata a fornire alla cattedra della nuova scienza della storia dell'arte il materiale d'osservazione e di elaborazione nello stesso tempo. Giacchè dall'arte è sorta la scienza dell'arte, che già in parecchie Università di Germania possiede la sua cattedra, al suo corredo conveniente si richiede almeno un certo numero d'opere d'arte. E così oggidì ogni Università ha bisogno, oltre che della sua biblioteca e dei suoi laboratorî, anche della sua galleria di quadri. La nuova raccolta di Strasburgo, quindi, soddisfa ad un bisogno diverso, ha un significato differente da quello delle Gallerie composte in tempi anteriori. Il suo scopo non è nè di porgere un sicuro luogo di conservazione alle opere antiche dell'arte antica indigena, nè di promuovere l'arte contemporanea per mezzo dell'esposizione pubblica di una scelta di capolavori destinati a servire di modelli impulsivi agli artisti viventi. E nemmeno debbono le opere quivi raccolte recare ai dilettanti un godimento, un piacere diretto. Esse vi sono collocate a pro dello studioso, destinate ad allargargli il campo della scienza, a insegnargli a stabilire delle verità nel regno del bello, a stimare il bello ideale fondato sulla verità. L'indagatore principiante deve raccogliere da esse cognizioni, e, nello stesso tempo, formare su esse il suo gusto, ammaestrarsi col loro aiuto per diventare conoscitore. Se in ciò riesce, allora si può parlare di una scienza dell'arte, che, sorta dall'arte, riconduce di nuovo ad essa, promovendo il vero e il bello, e servendo perciò alla cultura generale.

Per questo scopo si richiedono anzitutto dei quadri, e poi una determinata disciplina. I nostri occhi hanno bisogno della pratica per guardare le opere d'arte in modo critico, e per distinguerle secondo le loro qualità. Come il maestro di cappella deve formare il suo orecchio musicale, così fa d'uopo che l'erudito di cose d'arte raffini in modo speciale le sue facoltà visuali. Egli deve imparare a vedere, deve divenire « virtuoso di Gallerie ». Se non riesce in questo intento, il suo rapporto coi quadri rimane simile a quello di un maestro di cappella sordo rispetto all'orchestra. E per raggiungere questo fine non saprebbero giovargli, da soli, nè i libri nè le lezioni. Egli deve provvedere ogni giorno per la sensibilità del suo occhio, deve averne cura speciale, esercitarlo finchè riesca ad appropriarsi tutto quanto esiste di meritevole di considerazione fra' quadri, disegni, stampe — diciamo tutto il mondo del colore e della linea — e finchè sappia dominarlo.

Alla domanda: « A che fine ci occupiamo della storia dell'arte? » la risposta adeguata sarebbe: « Per l'amor dell'arte, ed anche della storia »; e non già perchè ci si voglia fare

noi stessi pittori o scultori. Il primo nostro cómpito è: d'imparare a giudicare nelle cose d'arte con occhio d'artista. A ogni singolo oggetto d'arte dobbiamo domandare se esso può essere ricondotto a un artefice speciale, e poi dobbiamo fissare, in generale, il merito e il posto d'assegnarsi all'artista in questione.

Così vediamo trattarsi di una duplice critica: l'una quella del conoscitore di condizione strettamente scientifica, per la quale ogni oggetto dell'arte avrebbe da essere esaminato in quanto al genere ed all'autenticità della sua origine; l'altra — che potremmo chiamar la critica d'ordine superiore — quella per cui verrebbe ad essere determinata e discussa la nostra compiacenza e quella degli altri nella contemplazione delle opere d'arte; per cui quest'ultime verrebbero considerate come documenti storici, come testimonianze delle tendenze diverse nell'estetica pratica, dove ogni attinenza alle altre arti sorelle ed alle scienze sarebbe giustificato. In cotal divisione della critica non si dimentichi però, che ogni critica d'ordine superiore deve fondarsi sulla base di quella d'ordine inferiore, e che un tale fondamento soltanto assicurerà l'adito alle regioni superiori, e la sua stabilità e permanenza.

Conviene perciò che ci mettiamo dinanzi a ciascun quadro con le domande che lo toccano più da vicino. Sono queste, per così dire, le domande ufficiali, che riguardano la fede di nascita e il passaporto. Benchè qualche volta poco aggradevoli, non possono essere evitate. Soltanto per esse si fa la revisione dell'opera d'arte in questione e si arriva alla sua legittimazione.

Quando poi la scienza, a pro della quale questa nostra Galleria fu fondata, sarà giunta alle sue conclusioni, allora saremo autorizzati a valutare gli oggetti nel loro campo anche secondo i principî di quella. Essa ci avrà insegnato a stimare quello che è buono secondo il suo vero merito, mentre avrà assegnato al cattivo il suo significato reale, sicchè anche questo, d'ora innanzi, ci servirà di esempio cattivo.

I capolavori si spiegano da sè stessi, e non hanno bisogno di nessuna erudizione o scienza per loro commento. Pur troppo, non di essi soli si compongono i nostri Musei. Nei quali, in generale, abbiamo da fare piuttosto con la moltitudine delle opere d'arte, che non con una scelta di modelli tali da mettere dinanzi ai nostri occhi le creazioni dei più alti geni delle diverse evoluzioni dell'arte. È vero che il campo dell'investigazione diviene tanto più vasto, quanto più numerosi sono gli oggetti su cui le è concesso di allargarsi, ed anche quanto più contrastato n'è il merito artistico. Se non che da bel principio dobbiamo confessare sinceramente che una raccolta fondata sopra basi siffatte non saprebbe darci un'idea schietta, vera, dell'importanza della pittura italiana. Non si può trattare nel caso nostro di traversare l'Italia a volo nel treno espresso. Bisogna all'incontro viaggiare a bell'agio, e incamminarci piuttosto sulle vie vicinevoli. Ci mancano i sessanta dì per il lusso di visitare Roma, Venezia e Firenze. Tuttavia lo studio che vi mettiamo viene ben ricompensato da un ammaestramento e da una disciplina proficua e corroborante.

Le seguenti notizie critiche si limitano, come abbiamo già accennato, ai quadri italiani della raccolta di Strasburgo. In non minore numero sono i quadri delle scuole del Settentrione, e, fra essi, se ne annoverano parecchi di prim'ordine.

*
* *

Cominciamo con le scuole veneziane.

Due figure, di grandezza metà del naturale, di San Sebastiano e di San Rocco, del pennello di Cima da Conegliano (senza numeri), sono da riguardarsi qui come i più importanti campioni del Quattrocento. Sono lavori di pregio, benchè non eminenti, di questo maestro. I signori Crowe e Cavalcaselle li rammentano come esistenti nella raccolta di sir A. Stirling a Londra, qualificando essi il San Rocco per « una robusta e quotidiana apparizione », il San Sebastiano per « un buon studio dal vero ». Noi, invece, ci sentiamo meno soddisfatti del corpo del Santo nudo — che ci pare la traduzione pesante e sgraziata di un motivo

scultorio nella pittura — che del suo compagno vestito. Le teste di entrambi parlano in favore del nesso, non ancora sufficientemente riconosciuto, ch'esiste fra Cima e Jacopo de' Barbari. Si guardi soltanto alla bocca aperta in maniera caratteristica — un manierismo immigrato da prima dalla Germania nell'Italia settentrionale — per essere poi, più tardi, ricondotto da Jacopo de' Barbari al di là dei confini di quest'ultima, dove si ritrova in modo così ispirato nel pittore Hans von Culmbach. Il Cima, non ostante, appartiene interamente alla patria scuola veneziana. Egli è un pittore di schietta tempra, da registrarsi piuttosto nel novero dei maestri casalinghi, procedenti sulle orme della tradizione, che nell'altro gruppo di pittori maestri, dove primeggiano i fratelli Bellini. Questi attingono la loro arte a fonti più ricche. La tradizione pittorica più eminente di quell'epoca s'immedesimò nella persona del loro padre Jacopo, che l'aveva ereditata dal suo maestro Gentile da Fabriano, e dal grande Pisanello. I figli nutrirono il loro ingegno alla corrente dell'umanesimo, che contava seguaci entusiastici nel mondo aristocratico di Venezia. Le loro facoltà crebbero nel fermento portato dalla presenza a Padova del sommo Donatello. Il suo prodotto è Giovanni Bellini — l'espressione più sublime della malinconia profonda, ma severamente contenuta — e dopo lui Giorgione, il maestro della trasfigurazione pittorica del più sentito lirismo. Ma di tutto ciò veramente la raccolta di Strasburgo non ci offre nulla.

Marco Basaiti, allievo di Alvise Vivarini, ch'è pure così affine al carattere artistico del Cima, ci si presenta in un piccolo quadro di un San Girolamo, n. 7. Esso, infatti, è un lavoro di sua mano, ma sarebbe da valutarsi come una delle meno pregevoli sue produzioni. Il disegno n'è debole, il colorito brutto, il paesaggio singolarmente fiacco e ridipinto, l'insieme poco gradito.

La Madonna col Bambino, n. 18, segnata sull'orlo inferiore della tavola « Rocus de Marchonib. », è una delle prime produzioni di questo opportunista, che — come richiedeva la moda — si scelse per modello ora questo, ora quello dei pittori suoi contemporanei. Nel presente caso il motivo della Madonna è uno di quelli che si ritrova spesso fra gli allievi di Giovanni Bellini, ma non è se non la natura esteriore del maestro che ci viene presentata da Rocco. Suo proprio invece è il carattere indeterminato, l'espressione vuota, la mancanza di un sentimento proprio. Nei suoi lavori posteriori egli tradisce un po' più di sentimento mediante un colorito efficace e il concetto decorativo delle sue composizioni. Essendo la sua arte piuttosto acquistata che innata, anche il nostro esempio tradisce il suo primo tasteggiare, e l'assenza di vera robustezza. Il quadro in discorso, del resto, è ben conservato. (V. l'unita fig. 1ª).

Veniamo ora a trattare di una piccola Adorazione dei pastori, n. 5, che occupa il posto d'onore nel mezzo della parete principale della sala dei quadri italiani, ed è generalmente stata additata come opera di un maestro di nobile sentimento quale fu Carlo Crivelli. Con esso si chiude con rara perfezione l'indirizzo della vecchia scuola pittorica veneziana, iniziato e formato dai Vivarini. In lui il lezioso nell'arte del Quattrocento dell'Italia settentrionale trova la sua espressione più leggiadra. I suoi angeli, uomini, animali, paesaggi, sono creazioni del gusto più raffinato, si muovono nell'equilibrio più sottile, ma per questo non minacciano di trascendere nella decadenza da quel limite estremo, grazie alla disciplina forte che protegge il maestro da tale pericolo. Egli è il Correggio del secolo precedente. Anche presso di lui il vigore e la delicatezza stanno in proporzioni eguali.

Guardiamo, ora, il quadro attribuitogli, e proviamo di applicarvi i nostri criteri. A prima vista dobbiamo accorgerci che gli manca affatto il concetto dello spazio secondo le tre dimensioni. In nessun luogo le linee, i valori ed i colori si spiegano reciprocamente.

Il modo di trattare il suolo cosparso di pietruzze e d'altri particolari hanno forse lo scopo di conferire all'aspetto dell'insieme un concetto prospettico. Ma non vi è alcun tocco a posto, nessun colore corrisponde alle condizioni atmosferiche. La Madonna è inginocchiata sopra un piano che, rispetto alla posizione del Bambino, apparisce inteso in modo da destare l'impressione che questo stia sul punto di sdrucciolare giù per il pendìo. Tutto lo spazio

è sconnesso. L'occhio dell'esaminatore si sente urtato in modo sensibile alla vista di tali contraddizioni. Ma per toccare dei particolari, si badi pure a questi colori messi uno accanto all'altro così goffamente e senza armonia, e tratteggiati in maniera puerile con lineette d'oro! E inoltre quanto abuso di biacca dappertutto! Si veda poi il disegno e il modo di caratterizzare. Il bove nel piano anteriore ha l'espressione di un tapiro. La colonna vertebrale, gli strambelli pendenti dal suo collo, le gambe, la coda, come sono floscie, senza ossatura e disegnate in modo scorretto! Si veda anche come è rappresentato il tetto di paglia, il tavolato e le travi della capanna, i mostruosi mazzi tondi, che vogliono rappresentare gli alberi, le



FIG. 1ª. - LA MADONNA COL BAMBINO, DI ROCCO MARCONI

(Fotografia Gerschel)

striscie di un verde ributtante, che significano piante ed erba, gli angeli cantanti scarabocchiati in un cielo che pare fatto di latta e di cartone. Ma perchè segnalare mancamenti singoli dove tutto è falso? Giacchè, per dirlo in una parola, noi non riconosciamo nel quadro in discorso se non una impudente falsificazione.

* * *

Se ora dalle lagune volgiamo lo sguardo alla terraferma, il nostro cammino ci conduce, passando per Padova, a Vicenza. Questa città non possiede sulla fine del secolo XV una scuola pittorica propria, ma invece si può vantare della singola figura del grande Bartolomeo Montagna. Le fonti dell'arte di questo maestro scaturiscono nelle vicine città di Treviso e Padova. I grandi pittori veneziani non influiscono su lui se non indirettamente, propagandosi la corrente della loro arte verso l'Occidente. E siccome le sue qualità sono affatto

personali, egli, col suo ingegno, dà l'impronta a una discendenza di non ispregevole rilievo: come sarebbero il Marescalco, lo Speranza e Francesco da Ponte, il fondatore della ben nota famiglia di pittori oriunda dalla non lontana Bassano. Bartolomeo Montagna possiede il senso del monumentale in un grado come pochi dei suoi connazionali. Qualunque siano le dimensioni effettive delle sue figure, esse si muovono sempre in un ambiente spazioso, e sembrano appartenere a una schiatta sovrumana. Nella raccolta di Strasburgo il maestro è rappresentato in modo non indegno con la tavola n. 6: la Madonna con San Giuseppe in adorazione del Bambino, mezze figure di grandezza naturale. (Vedi la fig. 2ª). Le figure



Fig. 2ª. - LA MADONNA E SAN GIUSEPPE
in adorazione del divin Figliuolo, di Bartolomeo Montagna
(Fotografia M. Gerschel)

formano un gruppo ideale, le teste sono di carattere severo, i paneggiamenti ricchi e grandiosi. Una specialità dell'artista è il paesaggio finamente elaborato: roccie sulle sponde di un lago, alla cui riva si muove una processione di cavalieri. Il quadro è eseguito prima del 1500, e tradisce l'origine mantegnesca del suo maestro. In seguito i suoi tipi diventano più tondi, la ricerca del bello plastico si scosta della severità quattrocentistica del suo stile. La nostra tavola è abbastanza sciupata e ripassata nei contorni. Vista ad una distanza convenevole fa nondimeno buon effetto, giacchè, in generale, non ha perduto il suo carattere originario.

Il n. 87 ci offre un grazioso quadretto di Giovanni Speranza: la Madonna col Bambino adorata da San Giuseppe, lavoro di un'intimità incantevole dei primi tempi del maestro, quando, all'ombra del suo maggiore compagno, il Montagna, non gli mancava ancora il proprio calore. Benchè il nostro quadro non sia la produzione di un maestro di primo ordine,

da imporsi, per così dire, al sentimento popolare, esso ci svela tanto più direttamente l'indole ingenua, modesta, il sentimento fine dei suoi compatrioti, i Vicentini, gli amabili abitanti di questa simpatica provincia del Veneto, dove il paese, l'arte e gli uomini destano in noi tante simpatie.

Continuando il nostro cammino verso Occidente, la raccolta di cui trattiamo non ci porge l'occasione di fermarci nè a Verona, nè a Brescia. La prima di queste città godeva di una scuola pittorica tutta sua, che dai suoi principî trecentistici per più secoli si sviluppò normalmente, e, nello stesso tempo, sparse efficaci scintille al di fuori. Per prova di ciò ricordiamoci dell'influenza di Vittore Pisanello sull'arte veneziana e toscana, e, più tardi, della gloria di Paolo Caliari, nato e ammaestrato all'arte a Verona. Un solo quadro della raccolta di Strasburgo è registrato sotto il nome di un artista veronese: il n. 96, raffigurante una Crocifissione e attribuito a Francesco Torbido. Ma esso non ha nulla da fare con questo maestro. Dipinto su lavagna, esso appartiene già a un'epoca posteriore, eclettica, e tradisce reminiscenze di Paolo Veronese e di Palma il giovane.

***

Come la scuola di Verona in certo modo può essere considerata quale madre della veneziana, così anche esiste una relazione analoga fra Brescia e Milano. Pochissime sono le testimonianze pittoriche conservate a Brescia dai tempi antichi; ma invece questa città ridonda di magnifiche pitture di date più recenti; prima fra tutte quelle del Moretto, che affascinano lo sguardo con l'aureola dell'ispirata devozione dell'artista. Fra i quadri di Strasburgo, che vorrebbero essere registrati e ricordati in questo luogo, il n. 124 sarebbe quello da mettere in connessione più prossima con la scuola bresciana. Raffigura esso una Deposizione di N. S. in figure minori del vero, e viene attribuito a Lorenzo Lotto. A noi fa l'impressione di un lavoro meschino da non essere presentato per conto di nessun artefice di rinomanza. Di una tale produzione si può determinare, tutt'al più, il luogo e l'epoca della sua origine. Noi la rintracciamo in qualche paesello remoto di provincia, fra Brescia e Bergamo, dove un qualche garzone eseguì questa tavola per una chiesa di campagna, e bramando svelarci la sua nozione delle opere del Moretto e del Lotto non riuscì se non a presentarci rimembranze sfigurate di esse.

La scuola di Bergamo è rappresentata a Strasburgo da due ritratti del Cariani, maestro alquanto ineguale, ma spesso assai interessante. Il n. 69 appartiene al miglior tempo dell'artista, e noi inclineremmo a dichiararlo il più attraente quadro di tutta la raccolta. Un uomo ancora giovane, che suona la chitarra, ci rivolge lo sguardo simpatico. Il fondo è formato da folte frondi e da un grazioso paesaggio, che si stende di dietro, mentre sopra un pendìo di prati verdeggianti si presenta una casa di campagna. Tutto l'insieme è eseguito in una dolce tonalità di colori smorti, ed è penetrato del più sottile spirito veneziano. Il secondo quadro del Cariani offre, sotto il n. 88, il ritratto di un uomo di età matura, dalla barba grigia in abbigliamenti da dignitario. Il viso mostra poca espressione, la figura è rigida nel disegno, il paesaggio vi è accomodato in maniera superficiale. Nondimeno non c'è da dubitare che il Cariani ne sia l'autore. Egli viene riconosciuto facilmente mediante il colorito ruggine-verdastro del cielo, mediante l'esecuzione sommaria delle nuvole e dalla maniera come la figura e i suoi particolari sono messi sulla tela macchinalmente, ma con pennellate sottili e sicure. In tutto ciò si tradisce un'opera dello stesso pittore, ma di epoca posteriore e più sviluppata, in cui il lavoro di pratica prevale rispetto a quello dell'artista.

Non è da attribuirsi a mero caso che la scuola bergamasca sia rappresentata nella nostra Galleria proprio con due ritratti, quando si pensi quanto e in quanti modi diversi fu operato colà in questo genere di pittura dal Lotto, dal Cariani e dal Moroni. Bergamo forse già allora era ritenuta il centro d'industria più cospicuo e ricco fra Milano e Venezia. Il cittadino agiato, l'impiegato ben rimunerato godevano dello splendore sorto di recente. Come oggidì

i fotografi trovano relativamente più occupazione nella provincia che nelle città mondiali, così si spiega che anche allora il buon Bergamasco, ad ogni occasione che gli si presentasse, fosse qualche festa di famiglia o altra occasione di mutar l'abito, cercasse di eternare i tratti suoi e quelli de' suoi congiunti sulla tela mediante l'opera del più rinomato pittore della sua patria. Altro era quello che accadeva a Venezia. Là il Governo faceva sì che gli uomini dalla vita pubblica fossero ritratti da Tiziano e dal Tintoretto, per l'ornamento dei pubblici edifizi. Anche le commissioni private il pittore le riceveva da fini conoscitori. In ogni caso committenti ed esecutori da bel principio erano d'accordo su quanto si desiderava, e doveva essere fatto. Ora, l'indole dell'artista e il merito della sua opera in molti riguardi viene determinata dalle richieste e dall'apprezzamento del pubblico. Con altre parole: la critica che si esercitava a Venezia stessa era severa ed efficace, quella di Bergamo invece alquanto pedestre. Per questa ragione si riscontra presso i pittori bergamaschi molto di arbitrario e di superficiale. Si veda per esempio come in Lorenzo Lotto si sviluppa un fine e delicato sentimento dei colori, appena egli da Bergamo si tramuta nell'ambiente più elevato di Venezia e della sua società. Il Moroni, all'opposto, che per tutta la sua vita non si muove da Bergamo, difetta d'ogni idealità. Egli, in generale, non riesce senza copiar direttamente il suo modello; ciò ch'egli dipinge sono le fattezze, l'umore momentaneo di questo. Il concetto più profondo non lo muove, l'intelligenza, l'intendimento per la vita interna di un'anima gli manca affatto. Che differenza in ciò fra la sua arte e quella del suo maestro, il Moretto!

La scuola di Milano fornisce alla nostra raccolta due opere dell'epoca leonardesca. Il n. 93, una Madonna col Bambino, accenna al Boltraffio, il discepolo prediletto del maestro. Pur troppo, il quadro in discorso sembra essere stato affatto annegato in un bagno di vernice, e si ommise di ripulirlo anteriormente dal sudiciume e dagli oscuramenti. I contorni sono da per tutto ridipinti, il viso del Santo Bambino è, pur troppo, sfigurato. Non ostante, si ravvisa ancora nel volto della madre l'espressione originale. E tradiscono pure il maestro lo stile determinato del disegno, che si riconosce ancora, le forme paffute del Bambino, i capelli della Madonna, non che il colore rosso della sua veste, tutto proprio del Boltraffio.

Il secondo quadro di scuola milanese, esposto sotto il n. 127, una *Visitazione,* di grandezza al naturale, è un buon lavoro di Marco d'Oggiono, accurato ma in fondo sempre un po' arido pittore. Della Madonna, nel suo quadro presente, non si sa se sia maschio o femmina; ed ambedue le figure hanno piuttosto un'apparenza fiamminga che italiana. Rimase inefficace l'insegnamento accademico di Leonardo per l'appunto nell'ovviare a siffatte durezze nel modellato; anzi presso le nature meno delicate fra i suoi allievi questa tendenza venne addirittura sviluppata per mezzo della sua influenza.

Il pittore di maggior talento fra i seguaci di Leonardo fu, senza dubbio, Giovanni Antonio Bazzi, detto *il Sodoma.* Di lui la Galleria di Strasburgo possiede una tavola della sua epoca provetta senese, rappresentante una Sacra Famiglia accampata sotto un albero, mentre un angelo adduce il giovane Precursore. Come la vita del Sodoma fu di un uomo bizzarro e disordinato, così egli anche nella sua arte appare ora bene ora male disposto. Il quadro in discorso è di graziosa composizione, ma ben poco appalesa del sentimento di bellezza trasognata nelle forme e nei colori, che forma il pregio proprio al nostro artista. Il disegno n'è piuttosto trascurato, il trattamento delle forme indeterminato, vago, il colorito fiacco. Oltre a ciò la tela è intieramente ritoccata da mano moderna.

In questo luogo si avrebbero a dire alcune parole sopra una serie di copie delle teste di Cristo e di parecchi degli Apostoli della Cena di Leonardo. Sono eseguite in delicata tempera con i contorni parzialmente rinnovati sui colori. Esse naturalmente provocano la comparazione con le ben note copie di Weimar. In quanto a bellezza e a vigore di esecuzione, noi inclineremmo di dar la preferenza ai disegni di Strasburgo. Ad altri tuttavia, più che a noi, spetta il cómpito di sciogliere il problema che ci viene offerto da queste interessanti repliche.

***

Prima di varcare l'Appennino ci sia lecito di fare qualche spigolatura al di fuori delle scuole finora esaminate. Un piccolo Sposalizio di Santa Caterina del Cotignola (n. 83, mezze figure), ci fa vedere come la corrente veneziana di Nicolò Rondinelli, allievo di Giovanni Bellini, fosse trapiantata nell'ambiente più mite dei contorni di Bologna, e come i pittori di quelle parti non fossero in grado di valutare se non alcune delle caratteristiche esterne, superficiali dei loro grandi maestri. Infatti, abbiamo da fare con un grazioso gingillo che non può aspirare a una speciale importanza artistica. Il quadretto è un lavoro giovanile del Cotignola; è inoltre conservato eccellentemente senza alcun ritocco. Fra le numerose opere di questo pittore è ad ogni modo una di quelle che più si possono gustare. Al Rondinelli stesso viene attribuita una Madonna, che al Bambino nel suo grembo porge una collana di coralli, mentre San Giuseppe, il cui tipo rammenta piuttosto i pittori fiamminghi, gli presenta una rosa. Il fondo è occupato da un edifizio incompiuto, con nicchie e archivolti dorati, assai pesanti, quali non potè imaginarli se non un pittore affatto secondario. Confessiamo d'ignorare a chi si potrebbe attribuire quest'opera. Come la precedente anch'essa ci pare appartenere alle parti settentrionali delle Marche; ma di certo non ha nulla che rammenti la maniera del Rondinelli.

All'artista ammaliatore, Antonio Allegri da Correggio, che ridesta il mondo favoloso di Giorgione nel suo proprio ambiente piuttosto casalingo e quotidiano, a questo artefice del Cinquecento dell'Italia settentrionale, la cui influenza si estende per tutti i secoli posteriori, viene ascritto nella raccolta di Strasburgo, con tutta serietà, un quadro che noi, con altrettanta serietà, dobbiamo qualificare per un'orribile imbrattatura. È il n. 85, raffigurante, alla luce di una fiaccola, Giuditta e la serva con la testa di Oloferne; fondo affatto nero ed effetti di luce biancastri sulla testa mostruosa della fantesca; Giuditta stessa inondata dalla gialla luce del sole. Tutte le teste sono maschere rozze, e il resto del quadro di valore eguale a quelle. Qui non si può nemmeno parlare di una falsificazione. Forse su questa tavola c'era una volta un quadro sano. Ma ora non vi appare più se non lo spettro di qualche cosa che esistette altra volta. Alla domanda, che cosa mai potrebb'essere stato il quadro originario, oggi non può rispondere se non un oracolo, giacchè all'occhio umano la tavola rivela appena una traccia del suo stato anteriore.

***

Rimarrebbero ora da rammentare ancora parecchie grandi tele originarie dell'alta Italia, che in parte si trovano appese alle pareti del corridoio conducente alla sala della raccolta propriamente detta.

Una Sacra Famiglia accampata in un paesaggio boscoso, di Paris Bordone (n. 10, segnata *Pari...*), è cosa andante di questo maestro, non sempre del tutto coscienzioso. È stata ridipinta qua e là in modo sensibile; il paesaggio, la veste di San Giuseppe e la figura di Santa Elisabetta hanno perduto i loro « valori », di modo che le teste non vanno più d'accordo coi relativi corpi.

Bacco e Arianna, quest'ultima coronata da Venere (n. 11), non è di Jacopo, ma certamente di Domenico Tintoretto, il figlio del maestro. Del resto, il nome di famiglia si legge ancora sulla tela, e, giudicando dalla sua posizione, c'è da supporre che il prenome fosse stato nascosto sotto uno strato di colore.

Il soggetto dell'angelo che annunzia la nascita del Signore, n. 12, di Leandro Bassano, è una scena della vita campestre, fresca e vividamente dipinta. L'incanto del quadro consiste nella intonazione delle nuvole, nell'insieme pittoresco del paesaggio, piuttosto che nell'azione rappresentata dalle figure. Così è il paesaggio che trionfa nella scuola veneziana

già sulla metà del Cinquecento, e che non ha più bisogno, per giustificare la sua esistenza, nemmeno di qualche scena storica o sacra. Non era passato neppure un secolo dacchè timidamente era entrato di soppiatto nell'arte!

Anche il grande retore del paesaggio, Salvatore Rosa, ci si affaccia in uno dei suoi paesaggi, pieni di rocce ed acque, di concetto ardito, con le figure di Tobia e dell'angelo. E ben si conviene di riabilitare questo maestro immeritamente trascurato dalla moda d'oggidì, specialmente se ciò si può fare per mezzo di un testimonio così splendido della sua arte, che come a lui stesso così pure alla Galleria di Strasburgo torna di sommo onore.



Fig. 3ª. - RITRATTO DELLA FORNARINA, ATTRIBUITO AL PENNI

(Fotografia M. Gerschel)

Anche il contemporaneo del Rosa, Giuseppe Ribera, si trova rappresentato in modo particolarmente interessante con una grande tela dei suoi primi anni d'ammaestramento in Roma, quando egli seguiva scrupolosamente il suo maestro M. A. da Caravaggio. Si vedono in essa i Ss. Pietro e Paolo intenti a studiare nelle sacre scritture (n. 14). Porta la segnatura: *Joseph Ribera Hispanus Valentinus Civitatis Setabis Academicus Romanus.*

Merita, finalmente, speciale attenzione il n. 111, una testa di fanciulla di Domenico Teotocopoli detto *El Greco* (segnata col nome in lettere greche). I ritratti femminili di questo maestro singolare sono da annoverarsi fra le rarità interessanti. Non se ne trovano nè nel Museo del Prado a Madrid, dove però egli è rappresentato da tante teste virili nelle diverse fasi della sua evoluzione pittorica, nè nella sua patria d'adozione, Toledo. Del rimanente, le pitture del Greco al di fuori della Spagna non si conservano che

in alcune raccolte private d'Inghilterra e di Francia. Di lui si verifica più ancora che del Velasquez, ch'egli è un pittore per i pittori, e che deve essere considerato con occhio da pittore, se si vuol imparare a stimare, secondo il loro merito, sia la bellezza decorativa del suo colorire fiammeggiante, sia le gradazioni delicate della sua tavolozza cupa (come nel quadro in discorso). Nella storia dell'arte gli tocca un posto importante, come di chi trapiantò gli elementi pittorici più efficaci del Cinquecento veneziano nella Spagna. Dal volto del ritratto di Strasburgo spira un vigore non comune insieme a profonda tristezza. Vi si manifesta un maestro di tempra altrettanto notevole quanto enimmatica. Il Teotocopoli era greco di nazione; ammaestrato severamente a Venezia, egli si tramutò poi in Ispagna, e vi spese la sua vita sotto l'influsso doloroso e sconcertante dell'Inquisizione. Un'esperienza di vita, qual'è quella che abbraccia le tre penisole del Mediterraneo, si spande per la sua arte, e si appalesa in modo particolarmente cattivante anche nel nostro quadro.

***

Passiamo ora l'Appennino per arrivare in Toscana, seguendo il Corteo dei tre Re Magi al n. 95. La tavola su cui esso si trova raffigurato proviene dalla collezione Castellani, nel cui catalogo venne registrata come un'opera attribuita a Piero della Francesca. Qui ci troviamo di nuovo in lieta compagnia. Il nostro quadro, non ostante le sue imperfezioni di disegno, riesce di un vero godimento agli occhi nella sua dilettevole vita, che si spiega con varietà nello sfarzo dei costumi, nelle figure d'animali sparsi per il paesaggio: cani, caprioli, istrici, leoni, cervi, ecc., nelle delicate vedute di città nel fondo. Anche esaminato dal lato storico il nostro quadro è un intero compendio. Vi s'impara come il senso artistico toscano-umbro, per la mediazione di Gentile da Fabriano, dall'Italia settentrionale, dove aveva lavorato insieme col Pisanello, trasse ricchezze e raffinamento. La formazione affatto particolare delle rocce del paesaggio montuoso segna la transizione dal primo Quattrocento al modo di vedere naturalistico di Piero della Francesca. È difficile di determinare il maestro del nostro quadro. Egli possiede doti artistiche bene spiccate, e può vantarsi di stare in relazioni intime con gli artisti cospicui del suo tempo. In pari tempo la sua maniera particolare rimane troppo indeterminata e insufficiente per poter riconoscere da essa una delle individualità artistiche a noi ben note, che in questo caso sarebbero da prendere in considerazione. Non si deve essa cercare a Firenze, ma piuttosto in uno dei luoghi delle montagne che se ne dipartono verso mezzodì.

Il n. 107 è un'opera di Lorenzo di Credi, raffigurante la Madonna col Bambino seduta sopra una panca dinanzi un tappeto rosso che da ambedue i lati lascia aperta la veduta del paesaggio nel fondo. È un quadretto estremamente attraente, di sentimento molto intimo, come si ritrova raramente in quest'allievo del Verrocchio, che, in generale, ha un non so che di vitreo nel suo modo di dipingere. Al pari dell'incanto delle figure è attraente il fondo: una chiesetta fiorentina del più squisito stile del primo Rinascimento, e che in modo grazioso si conforma al paesaggio idillico.

Una tavola di dimensioni maggiori (senza numero) raffigura, in scene immaginate con senno profondo, il mito di Prometeo, e viene ascritta — secondo la nostra opinione, giustamente — a Piero di Cosimo. Il titano ruba la fiamma divina a Febo Apollo, anima con essa il genere umano, e legato da Mercurio a un tronco d'albero viene dilacerato dall'aquila di Giove. Nel fondo di mezzo si vedono rappresentati, in tre gruppi distinti, gl'impulsi ideali della nuova progenie: l'*amore,* la *vita attiva* e quella *contemplativa.* Il concetto poetico è affatto conforme all'indole dell'artista stranamente enimmatico. Al primo sguardo, invece, l'esecuzione della tavola potrebbe recare sorpresa in grazia dell'opinione preconcetta che si ha generalmente della maniera di dipingere di Piero di Cosimo. Il paesaggio vuoto, le figure pennellate alquanto fiaccamente, gli aggruppamenti sconnessi, sono difetti notevoli. Non ostante noi riteniamo genuina l'opera in questione, ma la mettiamo negli ultimi anni del maestro.

***

Prima di porre fine alla nostra omai lunga rivista, fa duopo che ci trasferiamo a Roma per esaminare il quadro segnato col n. 9. Raffigura esso un ritratto della Fornarina sotto le sembianze di Santa Caterina, come ne fa fede l'attributo della ruota. Intorno questo quadro fu molto disputato, molto scritto. Ci sia dunque permesso risparmiare le parole. Benchè l'origine del soggetto sia da ricondursi al circolo intimo di Raffaello, però da quanto rimane della pittura originaria devesi sì inferire ch'essa, nella sua esecuzione, appartiene piuttosto alla seconda anzichè alla prima metà del Cinquecento. Il ritratto, di propria mano di Raffaello, del modello che gli servì per le più eccelse delle sue Madonne, si trova — com'è generalmente noto — sotto la denominazione di Donna Velata nel palazzo Pitti. (V. questo *Archivio,* vol. IV, pag. 441 e seguenti). La Fornarina della Galleria Barberini invece si deve considerare come lavoro del suo discepolo prediletto, Giulio Romano. Questi, alla morte del caposcuola, ereditò tutto il contenuto della bottega, e con questo pure l'originale vivente della bella fanciulla di Trastevere. Sotto la tutela di Giulio essa divenne evidentemente meno vezzosa. Taciamo, dunque, delle raffigurazioni di data ancora posteriore della donna già troppo conosciuta.

CARLO LOESER.

IL GRANDE TRITTICO D'OSSO SCOLPITO

DELL'ABBAZIA DI POISSY

E IL SUO RAFFRONTO COL TRITTICO DELLA CERTOSA DI PAVIA

Un des plus grands monuments en os sculpté qui existent.

E. MOLINIER.



RA i più cospicui oggetti d'arte che adornano la Sezione designata col nome di « Museo del Medio Evo e del Rinascimento » al primo piano del palazzo del Louvre in Parigi, è il grande trittico, a foggia di pala d'altare, tutto in osso scolpito ed a tarsia, così detta certosina, che risulta proveniente colà dall'Abbazia di Poissy e facente parte dei Musei nazionali francesi fino dal 1794. (Vedasi la tav. I).

Confiscato infatti all' Abbazia anzidetta, posta a soli 29 chilometri all'ovest di Parigi, fin dal 27 gennaio 1794, fu quel trittico portato dapprima al castello di Saint-Germain-en-Laye; passò quindi due anni dopo al Museo del Louvre, ove rimase d'allora in poi e vedesi accuratamente descritto nell' inventario del 1816, a quel modo che fu dappoi menzionato con particolare riguardo nel catalogo degli avorii di Suzay. Le sue dimensioni sono imponenti, e cioè di 2^{m}.765 in altezza e 2^{m}.360 in larghezza; conta ben 66 quadretti in bassorilievi d'osso scolpito, le statuette dei dodici apostoli in basso, ed una serie di angeletti oranti nelle due lesene laterali, con fregi diversi nelle incorniciature dei tre comparti.

Porta questo trittico, adorno nel mezzo di 25 quadretti colla storia del Cristo, e ai lati di 19 quadretti per parte colla storia di San Giov. Battista a sinistra, e di San Giov. Evangelista a destra, la seguente indicazione in basso:

Retable donné all'Abbaye de Poissy
par le duc de Berry, frère de Charles V.
Travail italien, fin du XIVe siècle

locchè chiarisce come di questo prezioso cimelio si conosca l'origine e il donatore, e come da tempo sia stato giudicato rettamente in Francia quale lavoro di artista italiano.

Va anzi aggiunto che, ravvisandosi da tempo il nesso che legava quest'opera per le sue dimensioni e il carattere del lavoro, al celebrato trittico della Certosa di Pavia, non esitò l'erudito signor De Champeaux che, con particolare amore e competenza, si occupò delle opere d'arte fatte eseguire dal duca di Berry, di mettere in rilievo le principali analogie di quel prezioso cimelio col polittico della Certosa pavese, che egli dice attribuito a Bernardo degli Embriachi.

Premesso che, non già Bernardo, come incorse per errore in parecchie guide, ma Baldassare degli Embriachi è il vero nome dell'artefice fiorentino che, dietro espressa ordinazione dei padri della Certosa di Pavia, ebbe ad eseguire negli anni dal 1394 al 1409 il grandioso trittico collocato ora nella sagrestia vecchia di quell'insigne tempio, il signor De Champeaux non sarebbe alieno dall'ammettere che lo stesso artefice delle rive dell'Arno possa essere stato chiamato in Francia dal duca di Berry per condurre a fine quel lavoro nei primi anni del XV secolo, ritenendo egli cosa difficile che il trittico potesse essere apprestato a Firenze pel fatto che vi si vedono scolpiti non solo i quadretti votivi del duca e della duchessa, ma altresì le armi dei gigli colla bordura di Berry, quali, a parer suo, solo potevano essere condotti a fine sul posto.

E riesce facile al signor De Champeaux di dimostrare come, dal momento che, da documenti recentemente pubblicati, risulta comprovato l'invio da Siena a Parigi pei lavori che il duca di Berry faceva eseguire nei suoi castelli di un artefice d'intarsio senese che sarebbe identificato nel valente Domenico di Nicolò, esecutore degli stalli del Duomo di Siena, nulla si oppone a che altrettanto abbia fatto il duca anche per altri artisti italiani, e così, aggiunge egli, per lo stesso d'Embriachi, dacchè di mano sua o della sua scuola apparisce chiaramente anche il trittico di Poissy.

Senonchè, va qui notato che la gran quantità di trittici e cofani d'osso e d'avorio fino a noi pervenuti, coi caratteri medesimi delle opere sicuramente attribuibili al fiorentino Baldassarre degli Embriachi, quali sono il trittico e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia, [1] lascerebbe arguire innanzi tutto che non il solo Baldassarre degli Embriachi, ma anche il di lui figlio naturale Benedetto e probabilmente altri artefici fiorentini dell'officina sua attendessero a que' lavori, e che, pur senza un'espressa chiamata in Francia dell'insigne artista o dei di lui allievi, l'industria dei trittici e dei cofani d'osso e d'avorio per cui si distinse la scuola fiorentina dell'Embriachi sulla fine del XIV secolo e nei primi decennii del XV venisse esercitata esclusivamente in Firenze stessa e di là fossero i singoli lavori diramati agli ordinatori ed acquirenti dei varii paesi.

Così sappiamo, dalle annotazioni del Libro Mastro delle spese della Certosa di Pavia, essere avvenuto pel grandioso trittico che già ornava l'altar maggiore di quel tempio sotto la cupola maggiore, ed anzi da un rogito del notaio Franceschino Bellisomi, di Pavia, ci consta che fin dal 1400 una cospicua somma di ben 1000 fiorini d'oro veniva ordinato dal priore si avesse a corrispondere pei lavori in corso del trittico e dei due cofani d'avorio, versandola all'uopo al notaio Francesco De Masiis. [2]

E ciò, quantunque nel trittico stesso di Pavia figurino i gigli di Francia e la biscia viscontea, quali vedonsi i primi anche nel trittico di Poissy, senza stretto bisogno che per l'esecuzione di quei simboli araldici il lavoro dovesse essere eseguito sul posto dell'ordinazione anzichè alla sede stessa dell'officina dell'Embriachi in Firenze.

Ora, senza qui estenderci maggiormente, in mancanza di positivi documenti d'ufficio, su questa paternità artistica del trittico di Poissy e sulle questioni accessorie che ne vengono, del luogo in cui il lavoro fu condotto ad esecuzione e dei motivi dell'ordinazione in Italia di cospicua opera d'arte destinata da un principe francese ad una Abbazia francese, sarà miglior cosa, pur in attesa di maggiori dati che è sperabile vengano quanto

[1] Veggasi l'apposita monografia: « Il trittico in denti d'ippopotamo e le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia » nell'*Archivio storico lombardo*, fascic. IV, 1895, e lo scritto di Michele Caffi: « Artisti lombardi » nell'*Archivio storico italiano*, serie III, tomo XVII, pagina 368.

[2] Tratto in errore da quanto leggesi a pag. 35 36 della « Guida della Certosa di Pavia » dell'on. Luca Beltrami, Emile Molinier assegnò al noto De Masiis, anzichè allo scultore Baldassarre degli Embriachi, il trittico di Poissy tanto nel suo pregiato Catalogo degli avorii del Louvre, quanto nella speciale Opera illustrata sugli avorii recentemente pubblicatasi.

Poco persuasive riescono poi le spiegazioni e giustificazioni fornite al riguardo dal sig. comm. Beltrami nel capitolo VIII della recentissima sua « Storia documentata della Certosa di Pavia ».

prima in luce al riguardo dagli archivii di Parigi, [1] il trar qualche fondata congettura al riguardo dall'esame diretto del trittico di Poissy e dal raffronto suo col più celebrato trittico in denti d'ippopotamo della Certosa di Pavia di cui risulta certo l'autore nella persona di Baldassare degli Embriachi.

E innanzi tutto, per quanto concerne l'ossatura, per così dire, le proporzioni e la composizione del lavoro, esse si rivelano così affini in entrambi i trittici che si comprende benissimo come il parallelismo di entrambe quelle opere d'arte sia stato già da tempo ravvisato in modo indiscutibile.

Il trittico di Pavia è d'alquanto più largo, m. 2.43, forse per il maggiore sviluppo dato ai pilastri poligonali dei fianchi, ma il trittico di Poissy, lo supera di circa 16 centimetri nell'altezza massima delle aguglie terminali che raggiunge in quelle di Pavia solo 2.60.

Nonostante la maggiore altezza dei tre scomparti cuspidali, le dimensioni generali sono però quasi uguali in entrambi i trittici, e poco differisce il numero dei quadretti rispettivi, cosicchè si hanno nel trittico di Pavia 26 quadretti nella parte centrale e 18 per parte negli scomparti laterali, e in quello di Poissy, 25 nel corpo di mezzo, non tenuto conto dei piccoli vani triangolari, e 19 quadretti per parte negli scomparti laterali.

Fatta poi eccezione dei due pilastri angolari che sono più ricchi d'assai nel trittico di Pavia e più aggraziati, con certe curve e rientranze di sommo garbo, pressochè identica è invece la decorazione dei due trittici, tanto nelle tre cuspidi dei diversi scomparti, quanto nel basamento colle nicchie degli apostoli.

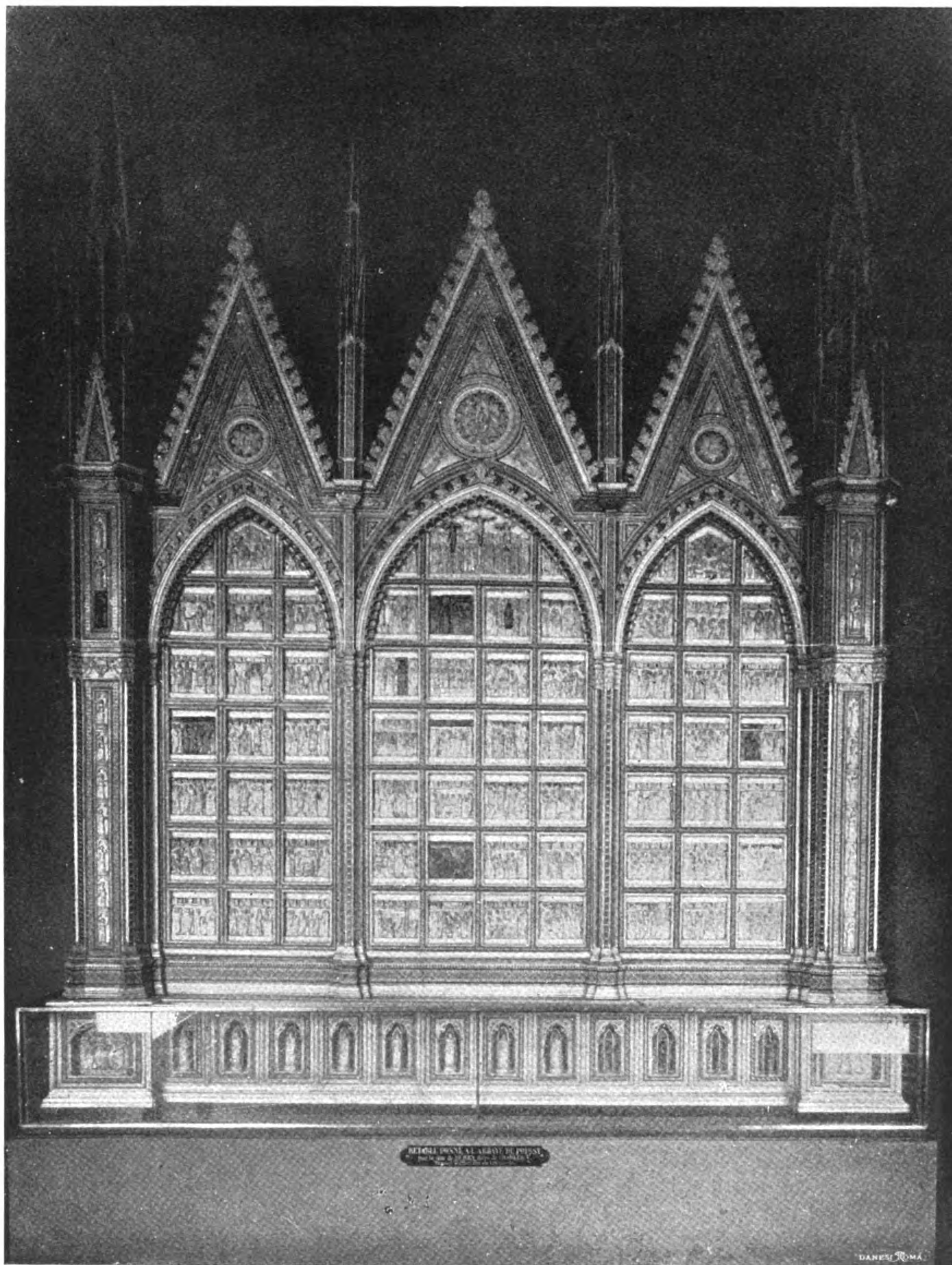
Ciò che fa eccellere di gran lunga il trittico di Pavia in confronto di quello dell'Abbazia di Poissy si è peraltro la diversa natura del materiale impiegato dall'artista, che è il semplice osso nel secondo di tali trittici e bianchissimo avorio di denti d'ippopotamo in quello di Pavia.

Si direbbe che i padri certosini della nascente Certosa del Ticino, inorgogliti dalle elargizioni oltremodo munifiche del duca Gian Galeazzo, come s'erano prefissi, nell'inizio appena del monumentale tempio, di erigere un altare marmoreo quadrifronte nello stile campionese, unico veramente per straordinarie dimensioni e per la finitezza del lavoro, così avevano voluto che la pala d'altare che lo sormontasse, cogli analoghi soggetti in onore della Vergine dedotti dai Vangeli apocrifi, vincesse e pel valore della materia e pel pregio e la finitezza delle sculture quanto era stato sin allora apprestato in consimili decorazioni chiesastiche.

Le due partite di debito giunte a nostra conoscenza pei lavori di quel trittico e di due cofani d'avorio della Certosa di Pavia — che sono quelle di un primo pagamento avvenuto nel 1400, col tramite del notaio Francesco de Masiis di Firenze, di fiorini 1000 d'oro buono e di giusto peso, e di un'ultima fattura, *pro completa solutione,* risultante dal Rendiconto delle spese del Monastero del 18 marzo 1409, di ben lire IIMXLIII, soldi V, den. XII, — danno per sè un'adeguata idea dell'ingente spesa incontrata dai padri certosini per l'apprestamento di quei preziosi cimelii, la cui fama, pur durante l'esecuzione del lavoro che dev'essere stata approssimativamente di una quindicina d'anni, doveva varcare i confini d'Italia e far appetire anche a principi stranieri l'idea di venire in possesso di capolavori consimili.

Solo in vista del costo straordinario che doveva avere l'avorio di denti d'ippopotamo nel XIV secolo, può spiegarsi facilmente come, mentre un'ordinazione siffatta riesciva sostenibile dai certosini di Pavia nel momento in cui venivano favoriti con inaudita larghezza dal duca Giovan Galeazzo Visconti, difficile si presentava invece l'imitazione di un eguale sfarzo pur da duchi e principi legati per vincoli di sangue a stirpi reali, — e ciò ne dà la

[1] Già dobbiamo essere molto grati in proposito alle notizie esumate intorno alle ordinazioni artistiche del duca di Berry dai signori A. de Champeaux e T. Gauchery nella loro dotta Opera: « Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry ». Paris, 1894, in-4.



Tav. I. - TRITTICO DI ALTARE IN OSSO SCOLPITO, DELLA BADIA DI POISSY

ragione dei molti altri trittici e cofani per doni e nozze, usciti parimente dall'officina fiorentina del Baldassarre degli Embriachi, e lavorati nell'egual gusto e stile del trittico e dei cofani di Pavia, ma di materiale assai meno pregiato e costoso, e così di semplice osso scolpito.

Che se, pei legami di parentela che legavano la Corte di Francia con Valentina Visconti, figlia di Giovan Galeazzo Visconti, andata sposa nel 1389 a Luigi conte di Turenna e poi duca d'Orleans, fratello del re Carlo VI, e pei frequenti rapporti che aveva la Casa reale francese, e più di tutti il duca Giovanni di Berry, con artisti d'Italia, dacchè specialmente Genova e il suo territorio, nel 1396, s'erano offerti spontaneamente alla Francia, — potè venire in pensiero al duca anzidetto, nel primo decennio del XV secolo, di far apprestare in Italia, a titolo di dono all'Abbazia di Poissy, il trittico a foggia di pala d'altare fino a noi pervenuto, — il dono stesso riesciva già per sè oltremodo munifico pur se foggiata quella pala d'altare in semplice osso scolpito, anzichè in puro avorio, ed è forse il minor costo della materia prima che può aver permesso al duca maggior grandiosità di dimensioni.

Del resto, anche indipendentemente dalla natura del materiale, il trittico di Pavia sorpassa di gran lunga quello di Poissy nella ricchezza degli accessorî decorativi, nella finezza delle sculture, e nella perfezione dei più minuti particolari.

Manca infatti nel trittico di Poissy la vaghissima cornice del basamento con puttini scherzanti fra tralci d'edera e sostenenti ad intervalli scudi araldici; mancano le vaghe colonnine a spirale, e assai meno bella ed elaborata è la cornice delle cuspidi dei tre scomparti con angeli alati, e quella terminale colle tre pigne alla sommità che veggonsi nel trittico pavese.

Già s'è parlato della minor vaghezza dei pilastri angolari con numerose nicchie di santi ed apostoli, ma va il trittico di Pavia superiore a quello di Poissy anche per l'eleganza delle colonnine a spirale che dividono gli scomparti fra di loro e si alternano fra le diverse serie di nicchie dei pilastri laterali.

I quadretti con sculture del trittico di Poissy hanno poi d'intorno la fascia a tarsia che li separa, ma mancano delle colonnine a spirale sostenenti l'architrave ad archetti trilobati di squisito lavoro che incorniciano nel trittico di Pavia a meraviglia le diverse scene scultorie, spesso ridotte in altezza, come nel trittico di Poissy, da una fascia con casette ed edifici di bizzarro aspetto.

E, noteranno gli intelligenti, come, non solo per la diversa qualità del materiale primo, ma altresì per assai maggior perizia e studio artistico, il trittico di Pavia vada d'assai superiore, anche sotto il rispetto scultorio, a quello di Poissy, — benchè, come vedremo dallo specifico esame dei singoli quadretti, le rassomiglianze sieno tali e tante da far ascrivere entrambi quei trittici all'istessa scuola, e così all'officina di Baldassarre degli Embriachi.

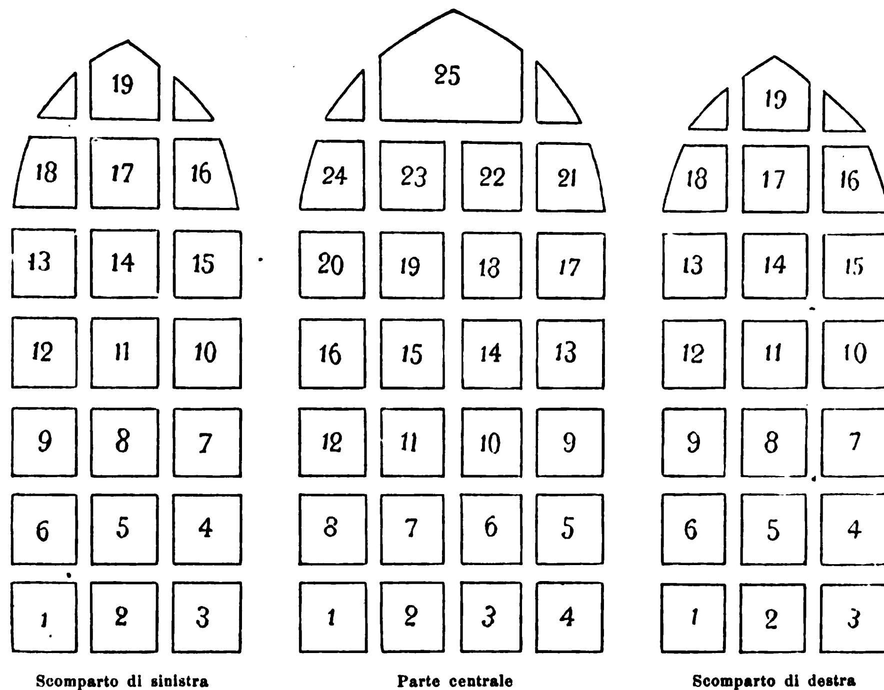
E tali rassomiglianze giungono fino al punto che, perfino nella disposizione consecutiva dei varii quadretti secondo un ordine saltuario affatto speciale, e che si ripete identico negli scompartimenti tanto del trittico di Pavia quanto di quello di Poissy, non è possibile esimersi dal ravvisarvi la mano e la mente, se non di uno stessissimo artista, di una stessa scuola almeno.

Incominciano infatti le storie di scompartimenti laterali in entrambi i trittici dal basso, volgendo da sinistra a destra nella prima serie, per riprendere poi nelle tre serie superiori e continuare da destra a sinistra, fino a che, non si sa per qual ragione precisamente, ripigliano da sinistra a destra nella quarta serie e poi di nuovo da destra a sinistra nella superiore e nella terminale.

Nessuna inversione d'ordine invece nella sequela delle storie del compartimento di mezzo, che incominciano parimenti dal basso a sinistra e proseguono nelle serie superiori regolarmente da destra a sinistra, come puossi vedere dal quadro grafico qui appresso del trittico di Poissy.

Osservazione di secondaria importanza, se vuolsi, ma che, riflettendo un concetto direttivo preliminare e singolarissimo, rivela di per sè le rigorose tradizioni di un'unica scuola artistica e quasi un contrassegno sicuro da essa adottato persistentemente.

DISPOSIZIONE GRAFICA DE' SOGGETTI NEL TRITTICO DELL'ABBADIA DI POISSY



Scomparto di sinistra — Parte centrale — Scomparto di destra

Ciò per quanto concerne i criterii tecnici ed artistici, ma sotto il rispetto prettamente iconografico direbbesi invece che il trittico di Poissy si presenti assai meglio ideato di quello consimile di Pavia e certo riesce esso più facilmente spiegabile.

Mentre nel trittico certosino sono le storie del Cristo e quelle della Vergine secondo i Vangeli apocrifi che vennero riprodotte nei due comparti laterali, non si sa per qual ragione venne colà lasciato il posto d'onore di mezzo allo svolgimento delle leggende dei Re Magi, esse pure secondo le eterodosse tradizioni di Seth e de' suoi seguaci.

Nel trittico di Poissy sono invece le 25 storie del Cristo che campeggiano nel compartimento centrale del trittico, e quanto all'essere state prescelte nei lati le scene della vita dei due Giovanni, il Battista e l'Evangelista, ciò trova facilmente la sua spiegazione nell'essere Giovanni il nome del munifico duca di Berry, e nel chiamarsi parimenti col nome di Giovanna tanto la sua prima moglie dei D'Armagnac di Carcassona, venuta a morte nel 1387, quanto la seconda da lui sposata il 1389 e fatta poi contessa di Boulogne e d'Auvergne dopo la morte del di lei padre Giovanni II nel 1394.

Ed è sotto questo rispetto, e nell'oscurità che regna tuttora intorno all'ordinazione ed all'autore del trittico di Poissy, a lamentarsi che la sinonimia delle due mogli del duca di Berry, tolga di mezzo quell'apprezzabil criterio che avrebbe offerto per sè una tale caratteristica iconografica, benchè, come s'è visto, il fatto di vedersi, nelle due tavolette votive del basamento, la duchessa di forme giovanili affatto, e senza alcun figlio allato, esclude che si tratti della prima moglie che diede al duca di Berry numerosa prole, e chiarisce come il trittico fu regalato dal duca all'Abbazia di Poissy dopo il secondo suo matrimonio, da cui non ebbe figli secondo alcuni, e secondo altri due soli morti in tenera età.

Ma poichè nello studio del trittico di Poissy, ciò che emerge per importanza è ancora il lavoro artistico e prevale su ogni altra la questione di accertare se trattisi veramente, come

già fu supposto, di opera di artefice italiano, e più propriamente del fiorentino Baldassare degli Embriachi e della sua scuola, — ci sforzeremo di passare qui brevemente in rassegna i numerosi quadretti del trittico, mettendo in mostra, di volta in volta che occorra, le rassomiglianze di stile e composizione che essi offrono coi quadretti del trittico della Certosa di Pavia, di sicura esecuzione di quell'artista.

Anche nel trittico di Poissy hanno larga parte, massime nelle storie di San Giovanni evangelista i racconti dei Vangeli apocrifi, come nel trittico di Pavia per quanto riflette le scene della vita della Vergine, ed è pur questa circostanza altra delle non poche analogie fra i due lavori.

Ed ora, venendo all'esame delle diverse leggende raffigurate, e incominciando dal primo scomparto di sinistra, si susseguono le storie di San Giovanni Battista in esso riprodotte nel modo seguente:

Nel 1° quadro di sinistra, in basso, vediamo il patriarca Gioachino, padre di Giovanni, che, ritto in piedi dinanzi alla sua numerosa famiglia e tenendo un filatterio fra mani, riceve dall'angelo, uscente da una specie di soppalco, l'annunzio della prossima fecondità di sua moglie Elisabetta. Per l'incredulità sua all'annunzio celeste, perde Gioachino l'uso della favella;

2° Colpito dall'inatteso prodigio, si affretta allora a dar disposizioni per la prossima nascita del figlio, ingiungendo, a mezzo di segni, prescrizioni diverse per meglio solennizzare il lieto evento;

3° La Visitazione della Vergine Maria ad Elisabetta viene raffigurata in questo terzo quadro, fra una schiera di pie donne ed assistenti, alcune delle quali portano doni e gli indumenti ed oggetti occorsi per il viaggio;

4° Nel soggetto della Nascita di San Giovanni il battezzatore, sono riprodotti i particolari ad un dipresso dell'analogo soggetto della nascita di Maria. Vediamo però qui la partoriente che consegna essa stessa il bambino alle assistenti accoccolate a fianco del letto; altre donne stanno ritte presso il capezzale o in fondo alle scena, ed una di esse si affretta a porgere alla puerpera un vaso di frutti e dolciumi;

5° La scena di Zaccaria che, rimasto mutolo, dà il nome di Giovanni al figlio, scrivendolo sulla pergamena, vedesi effigiata in questo quadretto, ove scorgesi tuttora, sulla destra, il letto con la partoriente sedutavi, e, sulla sinistra, il patriarca Zaccaria, cui viene portato da un servente il neonato infante, del quale sta scrivendo il nome sopra un filatterio.

Tutti e cinque questi quadretti offrono in vista, nella parte superiore, quella zona a piccole casette che vediamo anche in molti dei 66 quadretti del trittico dell'Embriachi in denti d'ippopotamo della Certosa di Pavia, e che può ritenersi una speciale caratteristica di quell'artefice;

6° Ben mossa è la composizione di questo quadretto in cui vedesi il giovinetto Giovanni che, indossato il saio velloso, e seguìto dagli sguardi amorosi dei genitori, si avvia verso il deserto. Non sai se è un inno di lode a Dio che gli esce dalle labbra, o se è il solito motto: «*Ego, vox clamans in deserto*» che l'artista espresse in un foglio svolazzante davanti al di lui viso.

La scena del deserto è qui raffigurata, come nel trittico di Pavia, da alberi a capitozza, ricordanti, per la forma dilatata della chioma fronzuta, il *Pinus pinea* L. della Riviera ligure e della Lunigiana;

7° Nella predicazione di Giovanni, che, elevato di qualche poco sulle persone che lo circondano, poggiando i piedi su uno zoccolo circolare, mostra ad esse la croce, futuro strumento di supplizio e di gloria per il divino Redentore, può essere perdonato facilmente tale controsenso in vista del potere profetico di cui era in alto grado dotato il Precursore.

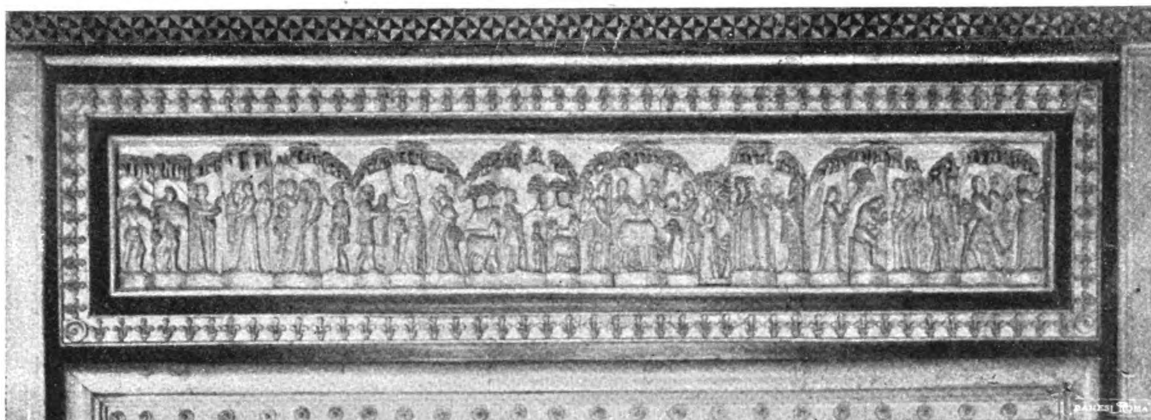
8° La presenza di soldati armati in tutto punto, con quei celatoni acuminati e gli scudi triangolari quali scorgonsi identici nel trittico pavese, lascerebbe arguire che raffigura questo quadretto l'arresto del Precursore d'ordine di Erode Antipa, ma assai più verosimil-

mente rappresenta invece una delle solite predicazioni del Battista cui intervenivano anche i soldati del Tetrarca ai quali soleva dire si accontentassero delle loro paghe senza commettere concussioni o violenze;

9° Tale seconda spiegazione apparirebbe giustificata dal fatto che in questo successivo quadretto non vediamo già Giovanni in ceppi, ma intento a rispondere a persone che gli stanno intorno ad interpellarlo, nelle quali ponno ravvisarsi quei Farisei che egli investiva chiamandoli «razza di vipere»;

10° Una nuova scena di predicazione, col Precursore vestito del tradizionale saio e con la croce tra mani, vediamo infatti in questo decimo quadretto, e puossi ritenere si riferisca alla missione dei maggiorenti fra gli Ebrei venuti a domandargli se egli fosse veramente il figliuolo o il messo di Dio, al che risponde essere solamente il secondo;

11° Identica in tutto al quadretto corrispondente del trittico di Pavia è questa tavola col battesimo del Redentore per opera di Giovanni. Anche qui l'acqua viene rappresentata



Tav. II. - AVORII DELLA STORIA DI PARIDE, DI BALDASSARE DEGLI EMBRIACHI

da striscie ondulate in senso orizzontale, giungenti fino ai lombi del divin Maestro, e sono angeli che, sulla sinistra, tengono fra mani i lini con cui asciugarsi;

12° Il Sauzay, nel suo *Catalogue des ivoires*, cui si attenne recentemente anche Emile Molinier, nel suo *Catalogo degli avorii del Museo del Louvre* (Parigi 1896), ravviserebbe espressa in questo quadretto la visita di Giovanni a Gesù e alla di lui Madre, e il Redentore sarebbe da lui additato ai circostanti con le tradizionali parole: «Ecco l'agnello del Signore!»

Va però notato che questo soggetto andò restaurato per intero, e che i restauri, in genere, del trittico si appalesano di gran lunga inferiori all'importanza del grandioso lavoro;

13° In questa quinta serie ternaria dei quadretti scolpiti del trittico vi è una inversione all'ordine consueto seguìto, continuando il filo del racconto da sinistra invece che da destra, e vediamo rappresentato nel quadretto n. 13 l'episodio dei duri rimproveri che il Precursore muove personalmente ad Erode Antipa per tener egli presso di sè, in concubinato, Erodiade, moglie del di lui fratello Filippo.

Anche qui il Battista impugna, come segno della sua missione, il futuro strumento di supplizio del Redentore;

14° Tradotto in carcere il Precursore per il suo ardimento verso il tetrarca di Galilea, lo vediamo, dalla grata della prigione, custodito da soldati armati in tutto punto, inviare due dei suoi discepoli a Gesù per informarlo dei suoi vaticinî a di lui riguardo;

15° Giunti i due messi presso Gesù Cristo, vedono costui intento a far miracoli fra le tribù che lo seguono, onde il Redentore dice loro che riferiscano a Giovanni come per opera sua i ciechi vedano, gli storpi camminino agevolmente, i morti risuscitino, e come infine il Vangelo del Signore sia predicato ai poveri;

16° Ripigliando il primitivo ordine da sinistra a destra, scorgiamo scolpita in questo quadro la cena nel castello di Macheronte in cui Salomè, figlia d'Erodiade, eseguisce, alla presenza di Erode Antipa, una danza seducente, dopo di che le viene accordato di chiedere quanto più desiderasse;

17° Mentre il banchetto continua sulla destra, Salomè, sollecitata dalla madre, domanda ad Erode la testa di Giovanni, ciò che le viene acconsentito, e, spiccata da un sicario, la testa vien portata davanti ai commensali che la guardano atterriti, mentre un serafino alato tiensi ritto sul lato sinistro;

18° Alla presenza di due persone sullo sfondo della scena, che pare assistano inorridite al truce spettacolo, la figlia Salomè presenta alla crudele matrigna, in un vassoio, la testa del martire, di cui vuolsi sia poi stata trafitta la lingua con un lungo spillo;

19° Manca la scena della tumulazione del corpo del Precursore, ma, come riepilogo dell'intera storia, rappresentò l'artista in quest'ultimo quadro riassuntivo, seguaci del Battista e divoti cristiani che pregano proni e commossi sulla tomba del protomartire della nuova fede, il cui corpo è tradizione abbia avuto sepoltura a cura de' suoi fedeli a Sebaste nella tomba stessa di Eliseo.

Nei 19 quadretti dedicati allo svolgimento delle principali scene della vita di San Giovanni l'Evangelista, notiamo preliminarmente che furono ommessi dall'artista i soggetti più noti e più spesso riprodotti della presenza di quest'Apostolo con la Vergine Maria ai piedi del Cristo crocefisso, oppure della di lui visione apocalittica.

Più delle tradizioni dedotte dai testi formalmente riconosciuti dalla Chiesa, sono anche in questo scomparto le scene tratte dai Vangeli apocrifi a cui si è ispirato l'artista, o che gli furono ordinate dal cospicuo donatore di quel trittico, ed è pur questa circostanza un nuovo motivo di collegamento del trittico di Poissy con quello della Certosa di Pavia, ove, in ispecial modo, le storie riferentisi alla vita della Vergine sono tratte per intero dalle leggende dei Vangeli apocrifi.

E va notato che, come i Certosini di Piemonte e Lombardia, anche il duca di Berry propendeva per Clemente VII e per l'antipapa Benedetto XIII, cosicchè ciò spiega la preferenza data nel trittico alle riproduzioni di scene dei Vangeli apocrifi.

Ommesse dunque le scene che si riferiscono più specialmente alle narrazioni che Giovanni fa nel suo Vangelo, incominciano i soggetti svolti nel trittico intorno alla di lui persona e si svolgono nel modo seguente:

1° La presenza di soldati dagli elmi aguzzi a guisa di cappucci eretti e dagli scudi triangolari lascia credere siasi qui voluto esprimere la comparsa dell'Apostolo in Roma, ed il conseguente di lui arresto, vedendosi altresì, sulla destra, una torre merlata, in cui parrebbe designato il pretorio o meglio il carcere;

2° Vediamo in questo quadretto l'apostolo tratto innanzi all'imperatore Domiziano, che egli catechizza ardentemente, decantandogli le lodi e le meraviglie di Dio uno;

3° Nella scena del supplizio cui è dannato, e da cui l'Evangelista Giovanni esce perfettamente illeso, della immersione cioè in una caldaia d'olio bollente, piena di movimento e ben riuscita è, in linea artistica, la figura dello sgherro che attizza il fuoco sotto la caldaia. Al disopra un angelo volante sembra infondere coraggio al martire;

4° Scacciato da Roma, ed esiliato nell'isola di Patmo, scrive Giovanni la sua visione dell'Apocalisse che un angelo gl'ispira dal cielo. Un'aureola luminosa lo circonda d'ogni intorno e lo isola quasi dalla foresta a piante capitozzate, raffigurata dall'artista con le linee consuete;

5° Restituisce il taumaturgo Evangelista al desolato amante Callimaco ed ai suoi la bella sposa Drusiana, che, levatasi a sedere sul letticciuolo funereo, protende le mani ai circostanti, mentre lo sposo le si china amoroso dappresso, ed essa guarda fisa al suo liberatore dritto della persona in atto di comando;

6° Dietro insensato consiglio del filosofo Cratone, il quale sosta presso un tripode, due giovani che ravvisansi sulla sinistra, e che avevano convertito le loro sostanze in pietre preziose, frantumano quest'ultime, e ciò per dimostrare il loro spregio delle ricchezze mondane;

7° Giovanni l'Evangelista biasima l'operato di Cratone, ed accennando a persone cariche di pesi e fardelli, esprime l'avviso che sarebbe stato miglior consiglio vendere gli averi tutti dei due giovani e portarli ai poveri;

8° Chiamato Giovanni dal filosofo Cratone presso il tripode su cui giacciono gli avanzi frantumati delle pietre preziose, viene da lui sfidato a far loro riprendere lo stato primiero, il qual fatto potrebbe costituire una prova della sussistenza e del potere del Dio da lui professato;

9° Presso al tripode, già effigiato nei precedenti quadretti, Giovanni porge, con meraviglia degli astanti, al suo contradditore Cratone le pietre ricomposte, donde la conversione al vero Dio del filosofo e dei suoi due discepoli;

10° Rifatto questo quadretto nella metà di sinistra, non se ne può ravvisare bene il soggetto, e fu tenuto dal Sauzay, nel suo *Catalogue des ivoires,* come attinente alla narrazione dei Vangeli apocrifi, del giovane sposo venuto repentinamente a morte dopo soli trenta giorni dalle auspicate nozze. Ravvisiamo a destra i due coniugi che teneramente si baciano e si abbracciano, e, poco discosta, una persona ginocchioni supplicante;

11° La risurrezione dello sposo fu riprodotta dall'artista con una composizione affine assai a quella del richiamo in vita della bella Drusiana, e manifestano del pari compunta ammirazione le persone che stanno coll'Apostolo intorno al lettuccio nel mezzo di questo quadro;

12° Trascinato al tempio degli Dei, Giovanni viene ingiuriato e colmato d'anatemi; ma i sassi che gli sono lanciati contro dai malevoli vanno a colpire invece l'idolo del tempio, che, quasi atterrato dal fulmine, nel mezzo di questo quadretto, precipita a terra;

13° In conformità all'ordine seguìto anche nel compartimento di sinistra con le storie di San Giovanni Battista, segue la storia dell'Evangelista nel quint'ordine, incominciando da sinistra anzichè da destra. Vi è espressa la scena del sacerdote pagano Aristodemo, che sfida l'Evangelista a bere la tazza di veleno che gli porge, ciò ch'egli fa impavido senza risentirne danno di sorta, benchè giaccia al suolo esamine lo schiavo cui quel veleno era stato propinato poco prima;

14° Per vincere i dubbii che Aristodemo accampa tuttora intorno alle dottrine del maestro ed alla sua facoltà di compiere prodigi nel nome del Signore, Giovànni dà ad esso il proprio mantello perchè, ricoprendone i cadaveri, abbia a ridar loro la vita;

15° Il miracolo si compie alla presenza di più persone, e vedesi l'Apostolo che posa amorevolmente le mani sul capo di un giovanetto dalle mani congiunte in atto di preghiera;

16° Complessa assai e difficilmente spiegabile è la scena raffigurata in questo quadretto, tolta essa pure dai Vangeli apocrifi. Dandosi l'Apostolo lo spasso di ammaestrare una pernice, e venendogli di ciò fatto appunto, egli approfitta dell'esempio datogli da un giovane, che, innanzi di colpire prematuramente, allenta l'arco che tiene fra mani, e ciò perchè la molla sia più pronta ad agire al momento opportuno, per dimostrare a quanti gli stanno intorno che è bene che anche l'anima si dia, di quando in quando, qualche momento di tregua e di sollievo;

17° Seduto nel mezzo del quadro, davanti ad un leggìo da cui pende una lunga fascia ondeggiante di pergamena, scrive l'apostolo San Giovanni il suo Vangelo, mentre d'ambo i lati stanno ginocchioni intorno a lui i seguaci delle sue dottrine;

18° Chiamato dal Signore ai gaudii celesti, raccoglie l'evangelista Giovanni i fedeli nel tempio, e, dopo una fervorosa preghiera, scava egli stesso la fossa con una zappa, buttando la terra fuori del luogo sacro, per coricarvisi ed assopirsi nel sonno eterno;

19° Vediamo in questo quadro terminale l'apostolo Giovanni rapito al cielo nella mandorla tradizionale riservata alle persone divine, e che viene sorretta da angeli volanti.

Tiene l'Evangelista le mani incrociate sul petto, e guarda verso il cielo in atto di sommo gaudio.

Nei due piccoli scomparti triangolari, di fianco a questo quadretto, scorgonsi persone assistenti devotamente al glorioso transito.

***

Meno difficili a spiegarsi, e conformi in tutto alle tradizioni evangeliche, sono i 25 quadretti del compartimento centrale riservati alle principali scene dell'epopea del Redentore, disposti tutti quanti col consueto ordine, e cioè proseguendo il filo della narrazione da sinistra a destra.

Li passeremo qui brevemente in rivista, quali sono indicati nell'annesso quadro grafico, con qualche raffronto relativamente ai soggetti consimili dei due trittici di Pavia e di Poissy:

1° L'Annunciazione. Siede la Vergine a destra, mentre ha dietro a sè altre ancelle sedute ed altre ritte della persona stanno, invece, sulla sinistra del quadro, conformemente al quadretto consimile del trittico di Pavia, ove però scorgonsi in piedi anche le ancelle sulla destra. Anche qui la colomba si libra sul capo di Maria, ma mancano nel trittico di Poissy le accurate dorature che fanno più venusti i quadretti del trittico pavese;

2° L'Adorazione dei Magi, disposta ad un dipresso per stile e composizione come nel trittico di Pavia, le riesce per altro inferiore, sotto il rispetto artistico, circa la finitezza dei particolari e l'espressione delle varie figure. Vi manca poi il paesaggio retrostante, meglio delineato e svolto nella pala d'altare certosina;

3° Altrettanto può dirsi per il soggetto della Circoncisione; ed anzi identica in tutto è la posa del sacerdote, e più quella del Bambino Gesù con le gambe forzatamente aperte; ma garbo di figure ed espressione di volti riescono d'assai inferiori;

4° La Fuga in Egitto non appare rappresentata sul trittico pavese, e in questo di Poissy lo è nel modo tradizionale, dell'asinello su cui sta adagiata Maria col divino Infante in braccio; Giuseppe le tiene dietro a piedi, ed ha dappresso altra creatura dalle smilze forme, che, dal carico che porta, sembrerebbe una servente anzichè uno dei soliti angeli di scorta alla carovana;

5° Nella Presentazione al Tempio, la disposizione della scena non differisce molto da quella consimile del trittico di Pavia, ma, come già s'è osservato per i precedenti quadri e reputasi superfluo ripetere per gli altri, vi manca quella soavità di espressione e quella accuratezza di lavoro che ha pure grandissima parte nelle sculture d'avorio;

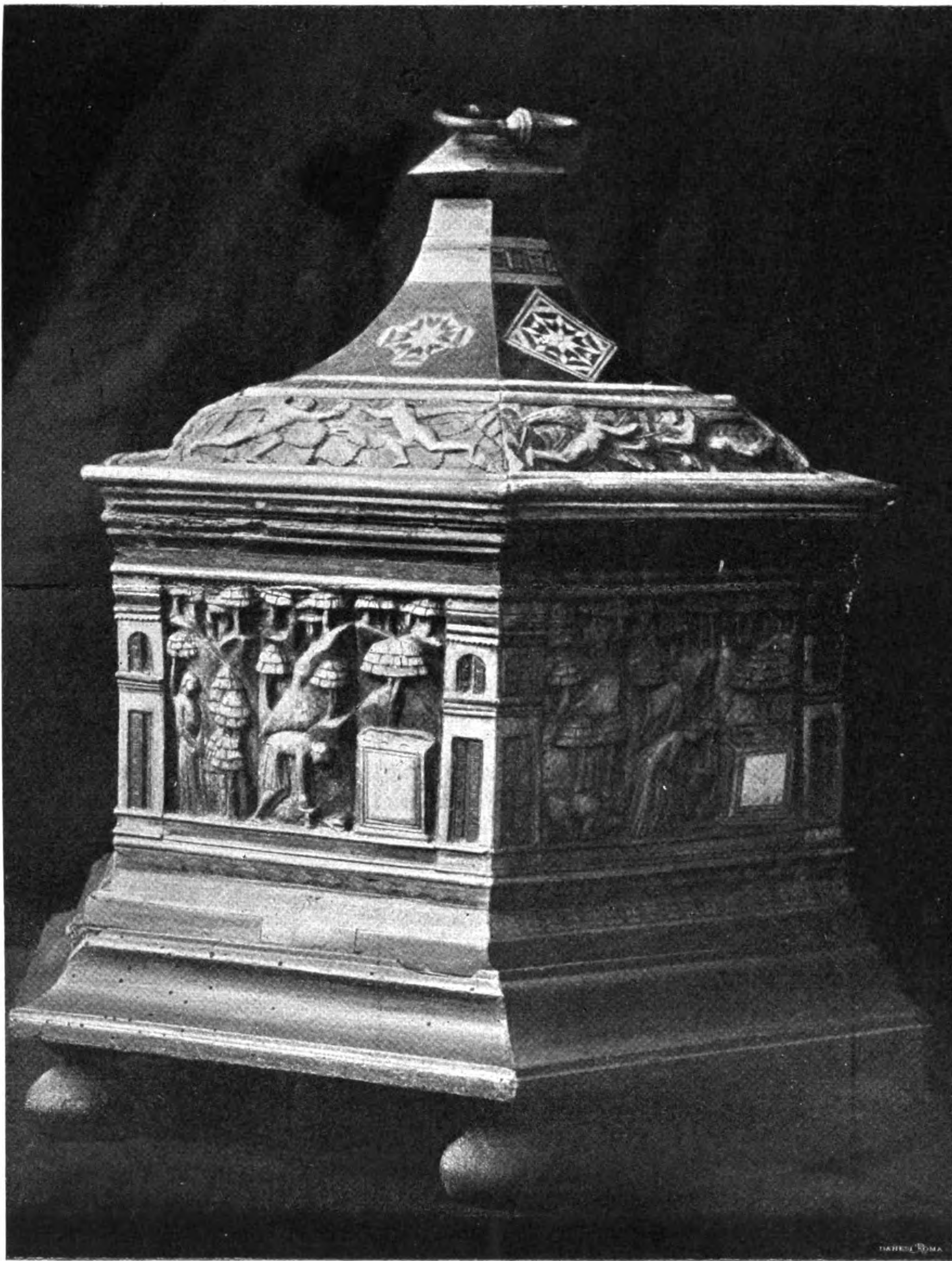
6° Gesù fra i dottori della sinagoga è altro dei soggetti non incluso nel trittico pavese, e vediamo il giovane figlio di Giuseppe e Maria seduto sur un rialzo in atto di confabulazione, mentre rabbini ed assistenti del tempio pendono stupiti dal di lui labbro;

7° Rifatto per intero, non è il caso di soffermarsi su questo quadretto, che rappresenta Gesù nell'atto in cui raccomanda che siano a lui lasciati venire i pargoletti che le madri, ginocchioni, gli protendono con tenera espansione;

8° Il soggetto della Tentazione nel deserto differisce da quello analogo del trittico cartusianense, e per la disposizione generale della scena assai meno pittoresca, e perchè il Demonio vi è riprodotto ignudo e con le ali di pipistrello a tergo, anzichè sotto le spoglie cenobitiche e con la cocolla fratesca;

9° Con lo stesso numero di personaggi e l'eguale loro raggruppamento nel trittico pavese, venne raffigurato nel trittico di Poissy il quadro della Risurrezione di Lazzaro, e solo può notarsi che mancano nello sfondo, e in questo e in tutti in genere gli altri quadretti, quelle rupi a frattura concoide e di carattere saponaceo, che vediamo nel trittico certosino, e che solo il più fino ed eletto materiale di denti d'ippopotamo consentiva di riprodurre;

10° Benchè poco riesca spiegabile in una ordinata serie dei principali quadri della vita del Redentore, è veramente il soggetto della Trasfigurazione che fu qui riprodotto dal-



Tav. III. - COFANO NUZIALE DI LEGNO ED OSSO SCOLPITO
della Biblioteca Nazionale di Parigi

l'artista. Il Cristo transumanato si leva al cielo dal monte Tabor fra i due profeti Mosè ed Elia, mentre in basso gli apostoli, che assistono alla scena, si coprono col braccio il viso, chè mal regge la vista loro a quella visione trascendentale;

11° Non è già l'ultima cena, ma il banchetto cui Cristo assiste nella casa di Simone che forma oggetto di questo quadro. Due valletti in piedi a destra apportano le vivande, e il lavoro scultorio è eseguito con garbo e precisione;

12° Mal si saprebbe ravvisare se nella sfilata di persone paludate, che stanno davanti al Cristo in atto d'interrogarlo, volle l'artista rappresentare la conversione di parecchi senatori, come opinò il Sauzay, o non si tratti invece di una delle solite inchieste insidiose che gli muovevano i dottori della sinagoga, e più specialmente di quella se dovevasi o meno pagare l'obolo a Cesare;

13° Il miracolo della moltiplicazione dei cinque pani e dei cinque pesci, che non ha raffronto con altro consimile del trittico pavese, appare espresso col Cristo a destra, cui si presenta l'apostolo con la scarsa scorta di cibi disponibile e la numerosa turba affamata che lo segue e si disegna stipata sullo sfondo del deserto a piante capitozzate;

14° Disposta in senso inverso di quel che vedesi nel trittico di Pavia, è la scena del Cristo che entra in Gerusalemme sur un bianco giumento nella domenica delle palme. La popolazione si affolla festante a lui dintorno e gli offre rami di palme, mentre un ragazzo protende a lui davanti il suo mantello per farne tappeto alla di lui cavalcatura;

15° Anche in questo quadretto Gesù scaccia i mercanti movendo da destra a sinistra, e così in senso opposto alla scena analoga del trittico pavese. Vi si nota però sempre minor movimento nella scena e minor perfezione negli accessorî delle varie figure;

16° Analoga in tutto al quadro corrispondente al trittico pavese è invece la disposizione dell'ultima cena del Redentore, col Cristo benedicente a sinistra e gli apostoli sedenti a due, a due, intorno alla tavola rettangolare oblunga sul davanti della scena;

17° In senso inverso di quel che vedesi nel trittico di Pavia è parimenti questa scena della preghiera di Cristo nell'orto di Getsmani, benchè eguale sia il numero e l'atteggiamento degli apostoli addormentati, e solo Gesù preghi volto verso l'angolo di destra anzichè di sinistra;

18° Nuova in questo trittico di Poissy è la scena in cui vedesi Cristo che recasi egli stesso a risvegliare gli apostoli addormentati, seduti sui rialzi erbosi dell'Orto di Getsemani, nel quale, in luogo degli olivi, scorgonsi gli alberi della singolar forma già notata;

19° Anche la Lavanda dei piedi formò argomento ad un nuovo quadro, e gli apostoli scorgonsi seduti ed allineati nello sfondo, mentre il divino Maestro accosciato a sinistra presso l'uno di essi, sta per accingersi all'umile servizio di questa pia cerimonia;

20° Rifatto in parte questo quadretto, riesce difficile l'asserire che esso rappresenti, come sostenne il Sauzay, Cristo in ceppi davanti a Caifas, nel qual caso converrebbe credere siavi stata qualche trasposizione dei diversi soggetti in occasione di riparazioni od altro, inquantochè sussegue ad esso il Bacio di Giuda. E conviene tener conto che anche le scene della Trasfigurazione e del Banchetto di Cristo presso Simone non si troverebbero, come osservammo, al giusto posto loro;

21° Pressochè identico a quello analogo del trittico pavese e solo mancante delle dorature, è questo quadretto raffigurante il Bacio di Giuda, che avviene alla presenza degli sgherri armati venuti per l'arresto del Redentore;

22° Piuttosto che Gesù insultato dai valletti del Pretorio, sembra si riferisca questo quadretto all'Incoronazione di spine, levando uno degli sgherri la mano verso il capo del divino Maestro quasi per premergli sulle tempia la dolorosa corona di spine. Avvertasi per altro che fu rifatta per intero la figura del Cristo;

23° Nessun dubbio intorno al soggetto rappresentato in questo quadretto dell'*Ecce Homo,* e cioè del Cristo fatto esporre da Pilato al popolo, quasi per muoverlo a pietà. Vi si scorge il portico del Pretorio sotto cui Gesù appare fra due armati, nudo fino alla cintola, ma anche questo quadretto si manifesta rifatto per intero in epoca posteriore;

24° Ben espressa è la scena di Gesù che si avvia al Calvario portando lo strumento del proprio supplizio. Lo precedono soldati collo scudo al braccio, e dietro a lui stanno ploranti le pie donne;

25° La scena della Crocifissione, che occupa nel trittico di Poissy due degli ordinarii quadretti, appare svolta con assai maggior ricchezza di personaggi ed accessorii di quello che nel trittico pavese. Qui la Vergine sviene, sorretta dalle compagne, stando alla destra della croce, e dal lato opposto Giovanni, l'apostolo prediletto, stringe le mani al petto in atto di dolore e compunzione, al posto stesso in cui nel trittico certosino scorgesi invece il pio centurione. Aste e bandiere ondeggiano al vento in fondo alla scena, ma tanto le figure del Cristo crocifisso quanto quelle dei due ladroni si appalesano rifatte per intero.

Persone assistenti al triste spettacolo vedonsi pure nei due spicchi triangolari intorno a questo quadro terminale e più degli altri grandioso.

Dopo i 64 quadretti dei tre scomparti del trittico, altri due quadretti di particolare importanza sono quelli che decorano il basamento dei larghi pilastri angolari di destra e di sinistra.

Vanno adorni questi pilastri nella lesena di mezzo di dieci angeli per parte, in nicchiette terminanti ad arco trilobato, e sopportano entrambi all'estremità un'aguglia cuspidale centrale circondata da altri quattro pinacoletti minori, tutti a tarsia come il resto del trittico.

Altre due aguglie con pinacoletti minori, separano le tre cuspidi con fiorami a gattoni del trittico.

Ora, è precisamente nel basamento dei due pilastri dei fianchi che vedonsi le tavolette votive del trittico, e cioè in una nicchietta ad arco scemo, vagamente ornata, a sinistra il duca Giovanni di Berry, [1] ginocchioni, presentato al Cristo crocifisso da un angelo e dal precursore Giovanni Battista tenente fra le mani la croce, — e in altra nicchietta analoga a destra la duchessa Giovanna di Boulogne, seconda di lui moglie, di forme giovanili affatto ed in ginocchio essa pure e colle mani giunte, guidata allo stesso scopo da un angelo e avente dietro di sè l'evangelista Giovanni ed altra santa colla palma del martirio fra mano.

E già notammo, a proposito di questo secondo quadretto, come la circostanza di non vedersi presso la duchessa orante alcun figlio, determina per sè che va veduto in essa raffigurata dall'artista non già la prima moglie del duca di Berry, Giovanna d'Armagnac, morta fino dal 1387 e che ebbe ben cinque figli, ma sibbene la giovanissima seconda moglie del duca stesso, Giovanna di Boulogne, da lui chiesta in sposa cinquantenne, di soli 12 anni d'età, nel 1389, e che non ebbe prole vitale da questo sì disparato matrimonio. [2]

Nei fianchi dei due massicci pilastri angolari del trittico, che vanno decorati all'esterno da una lesena con tralci e foglie d'edera scolpiti con molta affinità di gusto a quelli che vedonsi nel basamento del trittico pavese, altre due tavolette quadrangolari nel basamento stesso danno indizio del chiostro cui appartenne dall'origine questo pregevole monumento, che era, come sappiamo, l'Abbadia di monache domenicane di Poissy. [3]

Vediamo infatti in queste due tavolette frati oranti dell'Ordine domenicano a sinistra, e monache dell'egual Congregazione a destra tenenti libri fra mano; ed è noto infatti come

[1] Nonostante le piccole proporzioni, ricorda la figura del duca di Berry, inginocchiato, la statua erettagli nella cripta di Bourges e il ritratto suo che vedesi in altro de' preziosi libri d'ore lasciati da questo principe, vessatore pei sudditi, ma oltremodo munifico per le arti. Entrambe quelle immagini eroiche giustificano l'appellativo di *Camus* che gli era stato dato pei lineamenti alquanto duri e rattratti del viso.

[2] Su questo matrimonio s'era molto celiato alla Corte del re di Francia, e lo stesso Carlo VI, prendendo parte nel 1393, ad una burla organizzata all'uopo, poco mancò non rimanesse vittima dello scherzo, essendosi il fuoco appreso alle vesti con penne d'uccello indossate da alcuni di coloro che s'erano prestati a quella gazzarra in unione al re stesso. Carlo VI fu in quella circostanza tratto in salvo dalla duchessa di Berry.

[3] Filippo il Bello l'aveva istituita nel 1304 nell'antico castello istesso di Poissy, ove San Luigi, re di Francia, era nato nel 1214.

quell' insigne monastero, non molto discosto da Parigi, fosse stato fondato da Filippo il Bello nel 1304, e da lui affidato alla custodia di monache dell'Ordine del Redentore.

Ora, fu in quel convento per l'appunto, che andò poi demolito per intero nel 1802, che ebbe a prendere il velo la figlia di Carlo VI, Maria di Francia, destinata fin dalla nascita, nel 1395, come narra il Michelet, ai silenzi del chiostro, nella supposizione che l'innocente creatura avesse ad espiare i peccati dei suoi padri, e ad ottenere dal cielo la guarigione della demenza da cui era stato incolto re Carlo VI.

E fu per far cosa gradita al nipote che il vecchio duca Giovanni di Berry, assai probabilmente nell'epoca in cui la figlia di Carlo VI si ritirò per sempre nell'Abbazia domenicana di Poissy, locchè è presumibile sia avvenuto allorchè toccò i primi anni della fanciullezza, e così verso il 1408 o 1409, fece dono alla celebre Abbazia del prezioso trittico fino a noi pervenuto e che costituiva ai suoi tempi un presente veramente regale.

A confermare maggiormente questa cospicua donazione, scorgiamo tuttora nella cornice alla sommità dei pilastri angolari una coppia d'angeli per lato che tengono fra di loro uno scudo triangolare con le insegne araldiche dei Valois, duchi di Berry, e cioè coi tre gigli di Francia che i Valois stessi non assunsero che dopo il 1328, circondati da bordura (engrelée de gueules) tutt' intorno all'orlo.

Poco v' è a dire intorno alle altre sculture accessorie di questo trittico, quali sarebbero i tre medaglioni delle cuspidi colle immagini del Cristo in gloria nella parte di mezzo, circondato da angeli tripudianti, e dei due santi di cui si decantano le gesta nei quadretti sottostanti a destra ed a sinistra, essi pure circondati da creature celesti.

Quanto poi alle statue dei dodici apostoli nella fascia più larga del basamento, premesso che mancano le quattro statuette di destra, le altre non escono dalle consuete forme di personaggi paludati, senza speciali simboli fra mano all' infuori di qualche libro dei sacri testi.

Veggonsi collocati in nicchie terminanti superiormente ad arco trilobato, precisamente come i santi e gli apostoli intorno al quadretto centrale col soggetto della Pietà nel trittico della Certosa di Pavia, il qual ultimo anzi va decorato da un numero stragrande di tali statuette, non solo nel basamento, ma altresì nei pilastri angolari di forma poligonale con nicchie sovrapposte, sì da raggiungere la cifra di ben 94.

Compiuto così in tutte le sue parti l'esame e lo studio critico del trittico di Poissy, nello scopo precipuamente d'istituire il raffronto suo col più celebre e magistrale trittico della Certosa di Pavia, e innanzi di riassumere le conclusioni di siffatte indagini, ci fa duopo affrontare prima d'ogni cosa una questione di non facile risoluzione, nella totale mancanza di documenti scritti, e cioè quella della precedenza in ordine di tempo da assegnarsi all'uno o all'altro di detti trittici.

Già si è dimostrato come, per quel che riflette il valore, la perizia artistica e la maggior ricchezza di materiale e d'accessorii, il trittico della Certosa di Pavia vada d'assai superiore a quello che vedesi oggidì nel Museo del Louvre, che solo lo sorpassa nelle dimensioni d'altezza.

Ora, parrebbe questa circostanza favorevole al ritenere che il trittico di Poissy sia anteriore a quello della Certosa di Pavia, giacchè non saprebbe spiegarsi a tutta prima in qual modo un artefice che condusse a termine opera di egregio valore ed anzi di somma perfezione qual è il trittico di Pavia, possa poi adattarsi a fare altra opera analoga ma assai meno elaborata ed elegante, pur se di proporzioni d'alcun poco maggiori, qual è il trittico francese di Poissy.

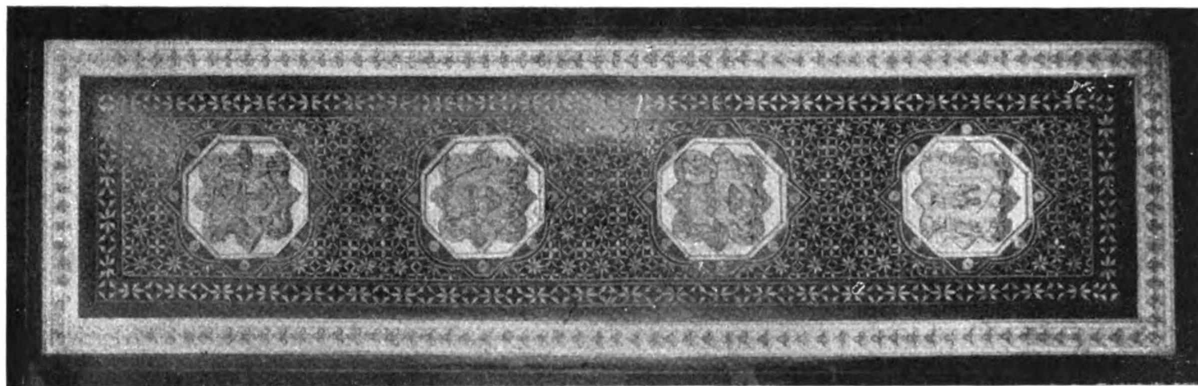
D'altra parte, le considerazioni addotte dell'epoca presumibile in cui quel trittico può essere stato donato dal duca di Berry all'Abbazia di Poissy, le quali inducono a ritenere che ciò non abbia avuto luogo che verso la fine del primo decennio del XV secolo, contraddicono a quella presunzione e il trittico di Poissy si rivelerebbe quindi posteriore a quello di Pavia.

Fa duopo quindi arguire che il trittico stesso che, come osservammo, si addimostra di minor perizia di quello di Pavia, più che di mano dello stesso Baldassare d'Embriachi sia stato eseguito dal di lui figlio naturale Benedetto o dagli assistenti della sua officina, e faccia così parte di quel complesso di lavori d'osso scolpito, di assai minor pregio del trittico e dei due cofani della Certosa di Pavia, che fabbricati a Firenze coll'istesso gusto e colle caratteristiche precipue dei lavori di Baldassare degli Embriachi, furono di là inviati ai varii committenti, non solo in Italia ma all'estero altresì e precipuamente alla Corte di Francia. I trittici ad ante girevoli servivano poi come altari portatili nelle grangie dei Certosini.

Troppo lungo sarebbe qui l'estenderci su tali lavori colle caratteristiche scultorie dell'Embriachi, ma, solo per enumerarli, citeremo fra di essi i principali, e cioè:

Il trittico, con incrostazioni alla certosina e col soggetto della Crocifissione nel mezzo che vedesi nella sala stessa del Louvre ove trovasi esposta la pala d'altare di Poissy;[1]

Le due casse esagonali che gli stanno vicine coi soggetti della storia di Griselidis tolta



Tav. IV. - MEDAGLIONI DELLA STORIA DI PIRAMO E TISBE, DI BALDASSARE DEGLI EMBRIACHI

dal Decamerone del Boccaccio (X Giorn., X Novella) nell'una, e con quelle di Paride nell'altra, analoghe in tutto queste ultime coi soggetti consimili della vita di Paride scolpita dall'Embriachi per le due casse ducali della Certosa di Pavia, come puossi vedere, per l'occorrente raffronto, dalla tavola II;

Altra cassa esagonale, di cui forniamo una riproduzione eliotipica nella tavola III, che vien conservata a Parigi nel Gabinetto delle medaglie della Biblioteca Nazionale, la quale va adorna superiormente della cornice con fogliette di rosa ed angeli svolazzanti, identica in tutto a quella del trittico pavese, ed offre in vista nelle varie faccie sei storie riferibili all'episodio di Piramo e Tisbe, che fu parimenti riprodotto da Baldassare degli Embriachi nei medaglioni esagonali dei due cofani d'avorio della Certosa di Pavia.[2] (Veggasi l'unita tavola IV).

Altro trittico, delle dimensioni ad un dipresso di quello del Louvre e di quelli già descritti del Museo del Bargello, e del Museo di Berlino,[3] coi soggetti della Crocifissione e

[1] Proviene dalla collezione Sauvageot. Veggansi le descrizioni accurate tanto di questo trittico quanto delle successive casse nuziali nel « Catalogo degli avorii del Museo del Louvre », pubblicati nel corrente anno 1896 dal chiaro scrittore signor Emilio Molinier.

[2] Questa cassa esagonale per dono di nozze è delle dimensioni ad un dipresso delle altre, di 0.^{m}320 di altezza per 0.^{m}340 di larghezza, e vedesi al Cabinet des Médailles, presso altri preziosi avorii di Bruges.

[3] Veggasi nel fasc. I e II dell'*Archivio storico dell'arte,* serie 2^{a}, anno 2°, la breve monografia: « Un trittico fiorentino del XIV secolo ascrivibile a Baldassarre degli Embriachi ».

Per gli opportuni raffronti troveranno gli studiosi riprodotti in quell'articolo, oltre al trittico del Bargello di Baldassare degli Embriachi, anche il trittico della Certosa di Pavia, e sei quadretti, colle storie iniziali della Vita del Battista nel compartimento di sinistra del trittico o *retable* di Poissy, ora al Museo del Louvre.

della Natività nel mezzo e gli altri laterali dell'Annunciazione, dell'Adorazione dei Magi, del Bacio di Giuda e di Cristo al limbo, che vedesi al Museo di Cluny nella sala degli avorii.

Tutto ciò senza parlare di molti frammenti di lavori in avorio, provenienti dall'eguale scuola fiorentina, che giacciono sparsi nelle Gallerie private e così in quelle Micheli e Peyre a Parigi, oppure in quella Hawkins di Londra. Nel catalogo degli avorii inglesi di Westwood, vengono descritte come « *Scenes from an unknown legende* » alcune tavolette, di cui conservansi i gessi anche all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, nelle quali sono riprodotti gli episodii stessi della Regina Stella e di Mattabruna, e cioè dell'eremita che mette in salvo i sette figli di detta Regina, episodii che l'Embriachi scolpì maestrevolmente nei cofani ducali della Certosa di Pavia.

Ed ora, riassumendo le conclusioni di questo breve studio artistico di raffronto, possiamo, senza andar lungi dal vero, affermare fondatamente:

a) che il trittico o *retable* di Poissy è manifestamente opera esso pure, come il trittico della Certosa di Pavia, del fiorentino Baldassarre degli Embriachi, col quale lavorò certamente il figlio naturale Benedetto, e che fu alla sua volta sussidiato in tali lavori di lunga e difficile esecuzione da altri artisti minori della sua officina;

b) che non riesce possibile l'attestare categoricamente la precedenza, in ordine di tempo, dell'uno o dell'altro dei due trittici, ciò che può fornire opportuna materia di studio e venir meglio definito in progresso di tempo mercè gli studii d'archivio locali;

c) che, pur essendo il trittico di Pavia più importante e pregevole, vuoi pel lavoro artistico, vuoi per la materia di sommo valore impiegatavi, e cioè per l'avorio di denti d'ippopotamo, lo sorpassa il trittico di Poissy, che è di puro osso scolpito, nello slancio verticale, e s'addimostra meglio concepito sotto il rispetto iconografico;

d) che infine le due tavolette votive e le insegne araldiche dei Valois di Berry tenute da angeli nelle fiancate dei pilastri del trittico di Poissy, non sono di natura tale da escludere assolutamente che il trittico medesimo non potesse essere apprestato altrove che a Parigi, presso la Corte del duca di Berry, nell'ultimo decennio del XIV secolo, o nel primo del successivo XV, mentre, come quello analogo di Pavia, che pur contiene nella doratura la biscia viscontea, tutto induce a ritenere sia invece stato eseguito nell'officina stessa di Baldassare degli Embriachi in Firenze e Venezia.

E poichè entrambi questi trittici di Poissy e di Pavia si trovano gelosamente custoditi in edifici ad uso Musei, quali sono il Louvre e la Certosa di Pavia, è a sperarsi che, come sostennero fin qui le ingiurie di circa cinque secoli, scampando entrambi fortunatamente ai pericoli di dispersione sul finire dello scorso secolo, abbiano a formare entrambi, per molto tempo ancora, materia di studio e d'ammirazione ai cultori dell'arte medievale.

Il trittico in denti d'ippopotamo della Certosa di Pavia, conservato per di più, se non nel posto preciso in cui trovossi dalla sua origine fin verso la metà del 1500, che era l'altare maggiore sotto la cupola del tempio, ora a Carpiano, per lo meno nel recinto stesso della grande Certosa come prezioso adornamento della sagrestia vecchia, già ebbe a richiamare ultimamente l'attenzione degli studiosi e per la ricchezza del lavoro e per le sue curiosità iconografiche. Esso si collega inoltre coi resti delle due casse o cofani d'avorio ducali della Certosa stessa, curiosissime esse pure pei soggetti cavallereschi che offrono in vista, e che, pur asportate dall'insigne monastero sulla fine del secolo scorso, ci furono conservate quali erano alla Certosa nel secolo XVIII.

Quanto al trittico o *retable* di Poissy, se andò distrutto per intero il chiostro domenicano per cui era stato originariamente apprestato dal duca di Berry, scampò esso pure a tanti pericoli durante i turbinosi tempi della Rivoluzione francese, che non è senza commozione che lo si vede pressochè integralmente restituito nel Museo del Medio Evo e del Rinascimento nel grandioso palazzo del Louvre.

Opera d'arte italiana, l'influsso della scuola fiorentina della fine del XIV secolo vi si manifesta evidente non solo nelle linee generali e nell'ossatura, per così dire, del trittico,

ma anche e più nella grazia con cui sono svolti molti degli episodii riprodotti nei numerosi quadretti dei tre scomparti. E le rassomiglianze che partitamente notammo cogli avorii del trittico della Certosa di Pavia, che è lavoro accertato del fiorentino Baldassare degli Embriachi, non lasciano alcun dubbio circa all'assegnamento a quell'artista, o quanto meno alla di lui officina, di sì cospicua pala d'altare.

Solo, non trovasi quel grandioso trittico di Poissy sulle rive della Senna, come frutto di conquiste militari o come riunito colà ai tanti altri capolavori del Louvre in seguito a banali e spesso dubbii acquisti; no, egli vi rimane orgoglioso di mostrarsi colà come una chiara attestazione dell'alta stima in cui erano tenuti gli artefici italiani in Francia fin dal XIV secolo, e del vivo ed illuminato amore che ebbero i re e principi francesi per le manifestazioni tutte del genio umano.

Precede così quel trittico di oltre un secolo quella rifioritura dell'arte italiana nella stessa Parigi che ebbe a verificarsi, così prodiga di sè sotto i più svariati aspetti, dall'architettura del Castelli di Gaillon e d'Anet, alle tele di Andrea Solari e del Primaticcio, fino ai bronzi squisiti del Cellini, e certo non è senza un senso di viva compiacenza che vediamo così affratellate nell'arte fino da remoti tempi due Nazioni del gentil sangue latino che è sperabile abbiano a procedere concordi sempre almeno in tutto quanto concerne le geniali discipline del bello.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti

Intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526.

I.

Nel secolo XVII alcuni scrittori di cose d'arte manifestarono per i primi l'opinione che Gaudenzio Ferrari prima dell'anno 1520 si recasse a Roma e quivi prestasse il suo aiuto a Raffaello e rimanesse, dopo la morte di questo, per condurre a termine, insieme con Giulio Romano e con Francesco Penni, le opere lasciate incomplete dal maestro. A questa congettura, accettata poi nei secoli posteriori, erano stati condotti quegli scrittori dal non sapersi render conto dei rapidi e felici progressi che il Ferrari fece nell'arte sua durante i cinque anni che corsero dal 1515 al 1520; la mancanza assoluta di documenti che provassero la presenza di Gaudenzio in Lombardia durante questo periodo, confermava indirettamente la loro opinione.

Il P. Giuseppe Colombo B.ta,[1] autore della migliore monografia su Gaudenzio Ferrari, toccando dell'opinione citata, discusse il valore dei suoi primi propugnatori, e coll'aiuto di nuovi documenti,[2] i quali ci presentano il Ferrari nella Lombardia negli anni 1515, 1516, 1518 e 1521, restringendo la lacuna cronologica, che costituiva una delle prove, osservò che l'andata di Gaudenzio Ferrari a Roma potè avvenire solo nel periodo degli anni 1519-1521; per proprio conto poi aggiunse che non inclinava a prestar fede a siffatta credenza.

[1] *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore, con documenti inediti* per Giuseppe Colombo B.ta. Torino, Bocca, 1881.

[2] Op. cit., pag. 86; i documenti sono del 4 maggio 1515, 15 dicembre 1516, 15 gennaio 1518, 5 e 9 gennaio 1521.

Tra gli storici dell'arte più recenti, i signori Cavalcaselle e Crowe[1] seguirono l'opinione professata dal Colombo; invece Alfredo Melani[2] persistette nel credere che Gaudenzio « invitato, secondo quanto si dice, a recarsi a Roma da Giulio Romano, a Roma acquistò collo studio delle pitture del Sanzio nova e più franca maniera »; e in nota soggiunse: « Qualcuno nega l'andata a Roma di Gaudenzio; ma l'esame dell'opera pittorica ferrariana, a nostro avviso, smentisce questa opinione ».

Ora, i documenti che mi venne dato di rinvenire, mentre da un lato svelano un'opera di Gaudenzio rimasta finora negletta od ignorata, dall'altra avvalorano e confortano talmente l'opinione del Colombo, da sciogliere, a mio avviso, completamente la controversia.

Era noto come a Morbegno nella Valtellina[3] Gaudenzio Ferrari sposasse in seconde nozze Maria della Foppa, vedova di Giovanni Antonio de Lulmo e come più tardi vi dipingesse una Natività di N. S. sopra la porta della chiesa di Sant'Antonio dei PP. Predicatori.[4] La scorsa estate, nel rovistare

[1] *Raffaello: la sua vita e le sue opere.* Firenze, Le Monnier, 1891, vol. III, pag. 147.

[2] *Pittura italiana*, parte II e III, pag. 169. Milano, Hoepli, 1886.

[3] Colombo, op. cit., pag. 159, 210

[4] Il Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1821, pag. 46, dice che « Francesco Ninguarda, patrizio di Morbegno, dopo l'anno 1547 circa che fu nominato vicario della Valtellina, fece fare questo fresco come si ha dall'istoria manuscritta di esso convento del Padre Gaurimone », storia che egli dice esistesse in quell'anno (1821) presso il sig. Ascanio Malacrida. Io non ho potuto verificare la data sul manoscritto che non mi venne dato rinvenire negli avanzi dell'archivio Malacrida; ad ogni modo la data citata del Bordiga è erronea, sapendosi che il Ferrari morì il 31 gennaio 1546 in Milano. (Cfr. *Arch. stor. dell'Arte*, vol. I, pag. 43*).

e nel riordinare gli avanzi del ricco archivio della chiesa dell'Assunta e di San Lorenzo in Morbegno, mi avvenni in un *liber credentiae* (segnato col numero dell'antico archivio 321) della prima metà del secolo XVI; libro, nel quale la Compagnia dei Battuti, istituita in quella chiesa nel 1432 da San Bernardino da Siena, teneva nota delle spese e dei crediti suoi. A carte 47, verso, di questo manoscritto si legge come la Compagnia, il giorno 18 agosto 1516, stringesse il contratto di un'ancona col maestro Giov. Angelo del Magno da Pavia;[1] a carte 50, verso, si legge come « il pittore ottimo » Gaudenzio di Varallo della Valsesia ricevesse il giorno 29 maggio 1520 lire 100 in acconto per l'opera dell'ancona e sottoscrivesse di propria mano la ricevuta. Segue immediatamente, sotto la data del 14 ottobre 1521, un'altra sottoscrizione di Gaudenzio, il quale afferma d'avere ricevuto lire 266 imperiali a conto della paga di lire 2000 imperiali, che la Società gli deve per la doratura ed i dipinti dell'ancona. In processo, nel manoscritto si leggono ricevute di maestro Fermo (Stella da Caravaggio), sotto i giorni 17 genn. 1522, per lire 134 e 282, soldi 6; 11 maggio 1522, per lire imperiali 682, soldi 16; 28 dicembre 1522, per lire 1100 imperiali; 24 febbraio 1523, per lire 154, soldi 10 e lire 22; 8 maggio 1523, per 48 lire; 8 marzo 1524, per lire 174, soldi 12 e lire 103, soldi 18. Quindi, sotto la medesima data 8 marzo 1524, Gaudenzio di propria mano dichiara di aver ricevuto lire 1603 imperiali. Segue, sempre senza interruzione, un rendiconto del 21 luglio 1524, steso alla presenza dei maestri Gaudenzio e Fermo dal sacerdote Giovanni Pietro de' Passamonti e da Giovanni Pietro Schenardo; dal quale appare che i suddetti maestri erano creditori « super mercede « ornatus Icone Ecclesie dicte Sancte Marie de « Sancto Laurentio de Morbenio » di lire imperiali 136. Vengono in ultimo altre ricevute di Gaudenzio, sotto le date 12 agosto, 7 settembre, 16 settembre, 7 ottobre 1525 e * gennaio 1526. — Da questi documenti pertanto appare che il Ferrari si trovava in Morbegno nel maggio del 1520, nell'ottobre del '21, nel marzo e nel luglio del '24, nell'autunno del '25 e nel gennaio del '26.

Escludiamo subito l'opinione che Gaudenzio si trovasse in Roma alla morte di Raffaello;[2] poichè questi morì il 6 di aprile del 1520, e Gaudenzio il 29 di maggio, cioè circa cinquanta giorni dopo, era in Valtellina. Non rimarrebbe quindi che l'anno 1519 per includervi l'andata del Ferrari a Roma: infatti[1] il 4 di maggio del '15, il 23 dicembre del '16 e, come pare, sullo scorcio del '17; infine il 15 gennaio ed il 24 luglio del '18, Gaudenzio Ferrari si trovava in Novara a lavorare in quella basilica di San Gaudenzio. I documenti mancano per il 1519; ma se noi teniamo presente che la Compagnia aveva conchiuso il contratto dell'ancona col maestro Giovanni Angelo del Magno il 18 agosto 1516 e che nel maggio del 1520 pagava al Ferrari lire 100 in acconto per la doratura e i dipinti di essa, è verosimile che nell'anno 1519 Gaudenzio attendesse a quest'opera, la quale dovette costare all'artefice non breve spesa di tempo e di paziente lavoro.

Inoltre, quando anche nel breve corso dei pochi mesi che vanno dal luglio del '18 al maggio del '20 il Ferrari si fosse recato a Roma, la compagnia di Raffaello ed i monumenti di quella città non avrebbero, in così breve spazio di tempo, potuto esercitare sopra di lui, che era già artefice valente e celebrato, tale efficacia da farlo ascrivere tra i discepoli dell'Urbinate e da produrre un notevole mutamento nella sua arte.

II.

L'ancona, alla quale si riferiscono i nostri documenti, se per essere rimasta sconosciuta, fu più facilmente esposta alle ingiurie del tempo e dell'uomo, tuttavia fu anche salva dalla rapacità degli antiquari nomadi e dall'avidità straniera. Essa esiste ancora nella chiesa della B. V. e di San Lorenzo, là dove da prima fu posta, per attestare il valore degli artefici che la composero e l'animo gentile di coloro che la commisero a questi. È un grande lavoro d'intaglio nel legno, in cui architettura, pittura, scultura si uniscono e si fondono così mirabilmente da offrire allo sguardo un complesso armonico e bellissimo di linee, di ombre e di colori. Tutta in istile del primo e più geniale rinascimento, l'ancona, appoggiandosi all'abside, s'eleva sopra la mensa dell'altare maggiore fino a toccar la volta, per l'altezza di cinque metri circa, misurandone tre in larghezza alla base e cominciando a restringersi verso i due terzi per modo da presentare a chi la guardi le forme d'un tempio in prospettiva. Di qui la divisione che si potrebbe tentare del lavoro complessivo, divisione che si fonda come sui motivi artistici svolti nelle singole

[1] Vedi in appendice il testo del manoscritto.
[2] Vedi COLOMBO, op. cit., pag. 98.

[1] COLOMBO, pag. 301 (documenti).

parti, così su le ragioni estetiche e storiche di essi. La parte inferiore consta di cinque storie ad alto rilievo, rappresentanti, in piccole figure, alcuni fatti del Nuovo Testamento; la parte mediana comprende due nicchie colle statue di S. Lorenzo e di S. Bernardino da Siena, a metà della grandezza naturale; frammezzo a queste nicchie, in un vano di due metri quadrati circa, campeggia una Madonna del secolo XV, dipinta a fresco sul muro. La parte superiore dell'ancona, che figura una specie di cupola in prospettiva, porta la scena dell'Assunzione.

La prima delle cinque storie, che costituiscono la parte più bassa dell'ancona, figura lo sposalizio della Vergine e ricorda, per la sua composizione, gli altri lavori del secolo XVI sopra il medesimo soggetto: la scena ha luogo nel tempio, con grande concorso di popolo, sopra un bellissimo sfondo architettonico. A destra di questa storia è la discesa della Spirito Santo; a sinistra la disputa coi dottori. In questa Cristo giovinetto ha salito una tribuna felicemente figurata in iscorcio con ottimo effetto di prospettiva e discute coi dottori, che gli seggono dinanzi atteggiati a meditazione ed a meraviglia; dalla porta a sinistra entrano Maria e Giuseppe, lieti di ritrovare il diletto figliuolo. Sopra questa storia si vede la Natività di N. S.; la composizione della quale mi induce a ritenere opera di Gaudenzio anche il disegno dell'ancona. La Vergine è inginocchiata, con le braccia incrociate sul petto, adorando il figliuolo, che ha deposto sopra un lembo del suo mantello: questo motivo appare svolto diffusamente nelle due Natività, che il Ferrari dipinse sopra le porte delle chiese di S. Maria di Loreto, presso Varallo, e di Sant'Antonio in Morbegno medesima. Anche in queste due composizioni la Vergine ginocchioni, con le braccia incrociate sul petto, adora il figliuol suo, adagiato sopra una falda del suo manto.

A destra è, come ho detto, la Discesa dello Spirito Santo: la Vergine e gli Apostoli, disposti simmetricamente nel Cenacolo, se ne stanno pieni di stupore a ricevere il Paracleto. Sta sopra questa Discesa, in simmetria con la Natività, che è a sinistra, la quinta storia, rappresentante la Fuga in Egitto: S. Giuseppe guida il giumento, sul quale è seduta la Vergine in posa bellissima, tenendo il Bambino teneramente fra le braccia.

Le due statue di S. Lorenzo e di S. Bernardino, a metà del naturale, sono di eccellente fattura; quella del secondo specialmente, che è a destra del riguardante. Il Santo, vestito del bianco abito della sua religione, spirante una serena pace dalla faccia nobile e aperta, tiene fra le mani la catena con cui è legato Lucifero, il quale, accovacciato ai suoi piedi, sembra un demonio dantesco, tanto originale e viva è la sua figura.

Sopra queste nicchie si svolge la parte superiore dell'ancona; e poichè all'artefice parve troppo crudo il passaggio dalla forma a rettangoli, propria della parte inferiore, alla forma piramidale prima, poi alla sferica, egli divise la base della seconda in tre sezioni, mantenendo quella di mezzo più alta ed avvertendo di porre sugli spigoli, che si scoprivano agli angoli superiori, due figure di donna terminanti in un ornamento a spirale; a questo modo egli completò la cimasa e rese gradevole all'occhio lo sviluppo della parte superiore. Sul vertice della quale è la Vergine con le mani giunte che sale al cielo, cinta da una corona di testine di putti: al disotto, lungo la linea di origine della cupola medesima, in atteggiamenti di meraviglia e di dolore, sono i dodici Apostoli, mentre fra questi e la Vergine, lungo una linea orizzontale che gira la cupola a mezza altezza, uno stuolo di angeletti nudi e bellissimi fanno festa giocondamente. A questi tre motivi generali, cioè le storie del Nuovo Testamento, i Ss. Protettori e l'Assunzione, si aggiungano le statuette infinite di santi e di sante, i mostri, gli ornati, i simboli, che popolano tutta quest'opera d'arte.

E invero grandioso e purissimo ne è il disegno; esatto e finito l'intaglio; i dipinti sono perfetti; i colori scelti sono delicatissimi e pur vivi e freschi; meravigliosa è l'eccellenza degli ornati minutissimi di rabeschi a foglia d'oro, lavorati su gli abiti delle innumerevoli figure, lungo tutte le linee architettoniche, sui cieli, sugli sfondi, insomma su tutta l'ancona.

Ora, quest'opera, di cui si stringeva il contratto regolare il 18 agosto 1516, veniva probabilmente condotta a termine dal Del Magno verso il 1519, nel quale anno per l'ultima volta quest'artista riceveva dalla Compagnia dodici braccia di tavole:[1] nello stesso anno, e forse prima, Gaudenzio Ferrari cominciava a dipingerla con profusione di colori e di oro. A noi manca il documento originale del contratto concluso tra la Compagnia e gli artefici; ma possiamo consultare il consimile atto, steso per l'ancona di S. Gaudenzio in Novara, nel quale lavoro tuttavia l'opera capitale è di pittura, non di

[1] Vedi i documenti in appendice.

scoltura:[1] « Ancona sit facta cum suptili et optimo intalio per manum optimi magistri lignaminis sequundum modellum datum d.^{is} Canonicis per pred.^{um} m.^{um} Gaudentium et in meliori bonitate... » e più sotto: « Et omnia predicta sint depicta de finissimo azurro ultra marino cum aliis coloribus finissimis et auro fino ad oleum et quod ipse solus m.^{r} Gaudentius faciat figuras... ». L'analogia che esiste tra questo contratto e quello, che dovette essere steso per la nostra ancona, mi conferma nell'opinione che al Ferrari si debba attribuire tutto il disegno dell'ancona: Giovanni Angelo Del Magno avrebbe dato effetto a questo disegno coll'opera di scultore, poscia Gaudenzio, aiutato da Fermo Stella, avrebbe compiuto il lavoro dipingendo e dorando con quella maestria che gli era propria, l'opera dello scultore.

L'ancona doveva essere un tempo coperta da due ante o valve dipinte anch'esse da Gaudenzio:[2] infatti, un atto esistente nell'archivio della chiesa medesima e recante la data del 26 febbraio 1538 (rog. Bernardino Ruscha fu Lutherjo), alla XIV linea dice: « Agentes Ecclesie receperunt a praedicto domino Stefano (De Longo)... *Libras Ducentum* impr., que converse fuerunt et sunt in solvendo m̃gro Gaudentio pictori (*sic*) pro eius mercede pingendi Anchonam et Antas seu Valvas dicte Anchone site in dicta Ecclesia dicte Sancte Marie ».

Di queste ante o valve non ci resta altra memoria: probabilmente furono levate dall'ancona nel secolo XVII, quando l'altare fu smosso e l'ancona stessa fu rinchiusa dentro una specie di cassa o nicchia immensa, adorna di fregi barocchi, nella quale essa si trova ancor oggi.

III.

Come consta dai documenti, insieme con Gaudenzio Ferrari, attese a dipingere l'ancona Fermo Stella da Caravaggio. La prima volta che questo pittore è nominato nel manoscritto è il giorno 17 gennaio 1522; poi egli è ricordato successivamente nel maggio e nel dicembre dello stesso anno; nel febbraio e nel maggio del '23, infine, insieme col Ferrari, agli 8 di marzo ed ai 21 di luglio del 1524.

Intorno a Fermo Stella si hanno notizie e giudizi fra loro contradditori.

L'abate Zani[1] dice che dipinse nel 1490; il Lanzi[2] nel 1402; il Bordiga ed altri[3] lo ascrivono tra gli scolari di Gaudenzio; il Colombo, che per ultimo se ne occupò,[4] scrive che lo Stella « fu Pittor mediocre e che, se in qualche cosa pare ritragga lo stile del Ferrari, ciò conseguì non per essere stato suo discepolo, ma piuttosto per averne avuto sott'occhio qualche pittura ». Noi col Colombo rigettiamo le date proposteci senza valide ragioni dallo Zani e dal Lanzi; ma confessiamo che anche le notizie più attendibili si coordinano insieme non senza qualche difficoltà. Infatti, mentre il Quadrio[5] afferma che sotto l'Adorazione dei Magi dipinta dallo Stella nella chiesa di Santo Stefano a Marzo nella Valtellina, (Adorazione asportata or non è molto tempo)[6] egli lesse la seguente iscrizione:

« Arabia, Tarsi e Saba vien con doni,
Auro e incenso e mirra portan seco
E tutto il ciel rimbomba e canti e suoni ».

Fu el Pittor Fermo Stella en el 1577; noi d'altra parte troviamo lo Stella a Morbegno già nel 1522 e nel 1523 a sostituire Gaudenzio Ferrari, il quale in questi due anni attendeva forse altrove ad altri lavori; poi leggiamo il suo nome nel marzo e nel luglio del '24 insieme con quello del Ferrari: « Magistri Gaudentius et Firmus... ». Da questi documenti risulta che Fermo Stella fin dal 1522 era compagno di lavoro al Ferrari, portava il titolo di « magister » e sottoscriveva legalmente le ricevute; egli doveva quindi già essere artefice compiuto, godere dei diritti di cittadino e percepire le paghe per proprio conto; in altre parole, doveva avere

[1] Colombo, op. cit., pag. 296 (doc. V).

[2] Cfr. Colombo, op. cit., pag. 121, dove si parla di due quadri di Gaudenzio, che servirono già a chiudere l'ancona in legno dell'altare di Sant'Abondio nel duomo di Como, e che ora sono appesi ai lati dell'ancona medesima. Anzi molta rassomiglianza di esecuzione, non che di stile, mi parve riconoscere tra quest'ancona e quella di Morbegno. Forse un confronto accurato potrebbe stabilire alcuna relazione di parentela tra le due opere d'arte.

[1] Il Colombo, op. cit., pag. 127, cita l'*Encicl. metod.*, vol. XVIII, pag. 29.

[2] *Storia pittorica italiana*, indice I, vol. VI, pag. 134.

[3] *Notizie* cit., pag. 23 e 50.

[4] Op. cit., pag. 127 e seg.

[5] F. S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi*, ecc. Milano, 1755, vol. III, pag. 511. Avrei desiderato riscontrare l'iscrizione sul dipinto e particolarmente verificare la data; ma questo non mi fu possibile, perchè il dipinto, secondo quanto mi venne riferito dal rev. arciprete della borgata, non esiste più nella chiesa di Mazzo.

[6] Ho ricavata la notizia di questo dipinto e la sua descrizione da una nota del sac. Santo Monti, editore degli *Atti di visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como* (*1589-1593*), pubblicati per cura della Società storica comense. Como, 1892-94, parte I, pag. 333.

almeno varcati i quattro lustri. Onde, pur supponendolo nato nel primo quinquennio del secolo, a marzo avrebbe dipinto quasi ottuagenario, cosa poco verosimile. Questa difficoltà giustifica, parmi, il dubbio che il Quadrio, il quale cadde in altri errori di questo genere, tratto da qualche rassomiglianza della cifra arabica 7 col 4 o col 5, abbia letto 1577 invece che 1544 o 1555. Ad ogni modo mi accontento d'aver notato ed esposto la questione.

Il Colombo dice che lo Stella non fu discepolo del Ferrari. E veramente qui Fermo non appare come scolaro di Gaudenzio, tuttavia egli lavora insieme con lui, anzi per lui; ora questi stretti rapporti possono dar ragione di congetturare che tra i due artefici esistesse un vincolo più forte di quello che genera la sola e casuale comunione del lavoro. Anzi il fatto che Gaudenzio, il quale dell'arte sua aveva un concetto nobilissimo, si rese mallevadore dell'opera dello Stella negli anni 1522 e 1523, è prova ch'egli stimava assai il merito del giovine, quantunque il Colombo lo dica « pittor mediocre ».

Per trarre alcuna conclusione, io oserei credere che lo Stella realmente trascorresse la sua giovinezza nello studio di Gaudenzio; poi, cresciuto negli anni e nella perizia dell'arte, continuasse per qualche tempo a convivere col maestro, legato a lui dall'affettuosa gratitudine del discepolo: il maestro a sua volta si sarebbe valso dell'opera dell'antico scolaro come di un aiuto, nel quale poteva riporre la sua fiducia. Pochi anni dopo, cioè nel 1828, Fermo Stella dipingeva a Teglio, pur nella Valtellina, il coro della chiesa di San Lorenzo, unita allo storico palazzo Besta. Nella parete centrale è figurata la crocifissione; sulla parete laterale a destra è rappresentato un fatto della vita del santo titolare; in quella di sinistra il dipinto è stato nel principio di questo secolo barbaramente ricoperto di una tinta di calce, che doveva estendersi anche al resto, se non interveniva il poeta Besta, il quale minacciò di morte, qualora continuasse, il vandalo imbiancatore. Una lapidetta murata nella lesena a sinistra del presbiterio, porta la seguente iscrizione: « Secundo ab infaustae epidemiae tempore — anno quo duo huius pagi hominum — millia desiderata Fuere Firmus Stella — Caravagensis id op. effinxit — XXVIII Junii MDXXVIII ».[1] Già verso il 1526 lo Stella aveva lavorato nella parrocchia di Creola e nella cappella della Madonna della Neve a Domodossola, come attesta il Morbio.[1] Dal marzo del 1532 al luglio del 1534 prestò il suo aiuto a Giulio Romano, allorchè questi dipinse nel palazzo del T a Mantova le battaglie dei Giganti;[2] nel 1547 dipinse le tavole che sono nella parrocchiale di Omegna e nel santuario della Madonna del Sasso sopra il lago d'Orta.[3] Dopo d'allora, se si eccettui quella data dal Quadrio, non si hanno più notizie di Fermo Stella. Quelle che rimangono e che abbiamo procurato di riunire insieme, sono forse troppo poche per poter fissare con sufficiente certezza il carattere di questo artista.

[1] *Storia dei Municipi ital.*, vol. V, pag. 233, 234.

IV.

Ci rimane a parlare del terzo artefice che cooperò nella fattura dell'ancona nella chiesa della Beata Vergine e di San Lorenzo in Morbegno.

Esso (e veramente è il primo che ci appare nel manoscritto) è maestro Giovanni Angelo del Magno di Pavia, « nunc (1516) habitator Morbenii ». È naturale che ci domandiamo subito chi sia questo artista pavese, il quale, a ciò che sembra, non ha lasciato altrove memoria di sè, o s'egli possa identificarsi con Angelo Maino, fratello di Tiburzio e figlio di Jacopo, scultori e intagliatori di Pavia fioriti sullo scorcio del secolo XV e sul principio del XVI.

Il manoscritto reca senza dubbio *Magno*, nè la *g* della nostra scrittura può qui essere scambiata con una *y* di *Mayno*. Più verosimilmente potrebbe trattarsi della metatesi di *Majno* in *Maino*, da cui sarebbe derivata la forma *Magno*. Ma come Angelo Maino è detto « habitator Morbenii ? » Quando, perchè andò a stabilirsi nella Valtellina? Tutte queste questioni alle quali sarebbe impossibile dare una risposta categorica, perchè le notizie che abbiamo sui Maino, sono assai poche, mi fecero per qualche tempo pensare a due artefici distinti. Ma poi la descrizione che il Bartoli[4] fece di un'ancona, opera

[1] CROWE e CAVALCASELLE, *Raffaello*, vol. II, pag. 358 in nota e GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti. Firenze, Molini, 1839, vol. II, pag. 255.

[2] COLOMBO, op. cit., pag. 129.

[3] BARTOLI FRANCESCO, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, ecc. Venezia, 1777, tomo II, pag. 9.

[4] TESEO AMBROSIO DEGLI ALBONESI, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenorum et decem alias linguas*, etc. Pavia, Simoneta, 1539. Trattando della eccellenza delle arti scrive a c. 183 v: « Huc (ut caeteros qui marmora tractarunt omittam) accedunt Ticinenses Angelus et Tyburtius fratres statuarii, qui optimo

di Angelo Maino, già esistente nella chiesa del Carmine di Pavia; le lodi che Teseo degli Albonesi[1] tributò ai Maino, dicendo che le loro opere erano ammirate in tutta Italia e in Germania; la concordanza degli anni, il non trovarsi assolutamente nessuna traccia di uno scultor pavese chiamato Giovanni Angelo del Magno e le possibilità di una modificazione del nome; infine l'eccellenza dell'opera mi fecero propendere all'opinione, che il secondo collaboratore di Gaudenzio Ferrari sia stato veramente Angelo Maino. Infatti il Bartoli scrive: « Nel terzo altare (della chiesa del Carmine) che non ha cappella, ma che è qui in testa a questo braccio della chiesa, l'antica Icona scolpita in legno in cui vedesi in mezzo seduta M. V. col Bambino sulle ginocchia; a destra S. Caterina Vergine; ed a sinistra S. Giov. Battista; e più avanti il Pezzana padrone dell'altare con sua consorte inginocchiati, figure tutte la metà del naturale; ed in alto sopra un architrave il Crocifisso abbracciato dalla Maddalena, e da lati S. Giovanni e la B. V., e da una parte Gabrielo e dall'altra M. V. che da lui riceve il divino saluto, figurette tutte assai più piccole delle prime; e parimente in alto di qua e di là due arpie, che sostengono un candeliere per ciascheduna; è tutt'opera di Angelo Maino scultor pavese, dipinta al naturale con manti messi a oro e fiori; e fu fatta l'anno 1517. Di questo Scultore, e di Tiburzio suo fratello ne parla l'abecedario pittorico citando il Lomazzo: ma Tiburzio in quest'opera non averà avuto mano, poichè sotto di essa soli si leggono questi caratteri: ANGELO MAINO OPIFICE ».

Ho riportato interamente la descrizione di quest'opera, perchè non potendo più stabilire un confronto tra i due lavori, per essere l'ancona del Carmine andata perduta, dobbiamo attenerci soltanto alle parole del Bartoli. Ma nel legger queste ci portiamo subito col pensiero all'ancona di Morbegno; nella quale pure notansi « le figure a metà del naturale » e « le figurette assai più piccole delle prime »; anche in questa il tutto è dipinto « al naturale, con manti messi a oro e fiori »; anche la nostra ancona fu compiuta tra il 1516 e il 1520.

Nè ci deve recar meraviglia che un artista di Pavia nel secolo XVI si trovi a lavorare nella Valtellina. Già gli scultori e gl'intagliatori pavesi avevano fama di valenti per l'Italia ed erano usi ad andar in giro ed anche stabilirsi fuori della loro patria; aggiungasi che la Valtellina, allora appena caduta sotto il dominio Grigione, manteneva strette relazioni col ducato di Milano, al quale era stata unita per più di due secoli, sotto i Visconti prima, poi sotto gli Sforza: in questa valle poi oltre a Gaudenzio Ferrari ed a Fermo Stella lavorarono Bernardino Luini ed i suoi discepoli; Tomaso e Jacopo Rodari lasciarono eccellenti opere di scultura e di architettura; nella seconda metà del secolo XVI la Valtellina vantò artefici di buona fama in Cipriano Vallorsa e in Antonio Cauchini.

Angelo Maino pertanto, secondo ogni verosimiglianza, chiamato da Gaudenzio Ferrari a scolpire[1] l'ancona, si sarebbe recato a Morbegno a condurre il lavoro sul disegno del Ferrari stesso e vi avrebbe dimorato nel 1516, nel 1517, nel 1519, a intervalli, e forse nel 1521, poi nel 1522, come appare dal manoscritto.

Anche se queste induzioni cadranno per opera di nuovi studi e mercè la scoperta di documenti, saremo lieti di avere richiamato l'attenzione degli storici dell'arte sopra un gruppo di artisti che riscossero tanto plauso dai contemporanei.

statuario patre Jacobo, meliores, ita in statuis ascia, dolatro, scalpellove, et it genus instrumentis aliis, ad artem illam, aptis et necessariis ex ligno effigiandis clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur. Opera illorum et magna Germaniae pars, et Italia fere tota, olim admirata est. Illos paulo ante e medio sublatos, patria nostra desiderat. Quos etiam (ut mea fert opinio) si maiorum nostrorum tempore vidissent, procul dubio, propter illorum in ea facultate excellentiam, in Deorum numerum retulissent ».

[1] Dal citato documento per l'ancona della basilica di Novara, appare come il Ferrari stesso fosse stato incaricato della scelta dell'« optimus magister lignaminis ». Questo avvenne probabilmente anche per l'ancona di Morbegno.

APPENDICE.[2]

(Dal *Liber credentiae*, segn. 321, c. 47 v).

Magister Joh. Angelus del Magno de Papia nunc habitator Morbenii fecit Merchatum de Anchona Eccl. Dñe Die XVIII Augusti MVXVI pretio libr
L. MVI s. 0 d. 0
In Laudem prout aparet in libelo suo.

[1] Dei Maino parla il MAGENTA nell'opera *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*. Milano, Hoepli, 1883, vol. I, pag. 585, ma citando soltanto il Bartoli, l'Albonesi e il Lomazzo. Quest'ultimo li nomina nel *Trattato dell'arte della pittura*, ecc. Milano, 1584, cap. XXXIII, pag. 679.

[2] Nella trascrizione dei documenti ho riprodotto diplomaticamente le sottoscrizioni autografe; in qualche punto il manoscritto è lacunoso o inintelligibile; io ho segnati quei punti con asterischi.

Item pro pari uno Angelorum et crucifixo uno.[1]
L. XL s. 0 d. 0

. . . .

(A c. 48 r).

. . . . . .

Item pro scutis viginti auri et L. CC s. 0 ducatis duodecim auri cum certa moneta datis suprascripto m.ro Johi Angelo die XVI setembris 1517.
L. CXXIII s. XVI

Item habuit die XI Nobr ssti. L. CC s. 0

Item pro ducatis X auri sibi datis die XVI Augusti 1519. L. CVIIII s. 0

Item pro lignis VI de braz XII larexi.
L. VII s. IIII°

Item pro lignis II de braz XII. L. II s. VIII

Item habuit die 19 octobr 1519.
L. CCCCLXXVI s. —

R. sol. die I decembris 1521 (?) L. LVIII s. 0

R. sol. die XVIII decembris 1522. L. XLI s. 0

R. a contrascripto ***** L. L s. 0 d. 0

(A c. 50 v).

Dñus Gaudentius de Varallo Valiscesie pictori optimi debet dare pro Dinaris sibi datis pro parte solutionis ope Anchonae Die 29 Majj 1520.
L. C s. 0 d. 0

(*Autogr.*). Jo Gaudētio depētore de Varale valessicida ho receputo li soprascriti dinari.

Dñus Gaudentius pictor de Verale Vallissiccide episcopatus novarie fuit et est contentus et confessus se recepisse et habuisse a devota societate disciplinorum dive Marie dicte de Sancto Laurentio de Morbinio Vallistelline episcopatus Cumarum Libbr. 266 imp. super solutione illarum librarum duarum mille imp. debendarum per dictum sotioratum dicto domino Gaudentio pictori quo indoraverit anchonam et ornaverit auro et coloribus dictam Anchonam que est in dicta Ecclesia dive Marie de Morbegnio quod opus picture et promissorum ipso do, Gaudentio sumptum suum pretio suprascripto ed in promissorum fidem supss. p. die lune XIIII° mensis octobris 1521.

(*Autogr.*). Ego idem Gaudētius premissa confirmo et me supscripsi.

Item sol. magistro Firmo die XVII Januarii 1522.
L. 134 s. —

[1] Nella sacrestia della chiesa di Morbegno esiste un antico crocifisso; il Cristo è senza barba e coi capelli posticci di lana, io credo; l'aspetto mite e dolce del paziente, il quale non ha contrazioni spasmodiche, fa pensare che si tratti d'un'opera anteriore alla metà del secolo XVI. Potrebbe essere il lavoro del Maino.

(*Autogr.*). Ego Firmus abuji sstas pecunias die ssto.

Item pro pluribus capitulis prout in lista constat.
L. 282 s. 16

Suprascriptus magister Firmus habuit a pr.ta societate computatis omnibus per dictam societatem sibi datis super dicto opere pretio suprascripto concluxa ratione cum dicto magistro Firmo die XI mensis may 1522. L. 682 imp. s. 16

(*Autogr.*). Ego idem Firmus predite racioni præsens fui.

Suprascriptus magister Firmus habuit a predicta societate computatis omnibus per eam societatem ipsi datis usque die XXVIII mensis decembris 1522.
L. MC imp.

(*Autogr.*). Ego idem Firmus presens fu sste rationi.

Item suprascriptus magister Firmus habuit die 24 Februarii 1523. Schutos 30. L. 154 s. 10

Item in moneta habuit. L. 22 s. 0

(*Autogr.*). Ego idem Firmus pditta Confirmo.

(A c. 51 r).

Item suprascriptus magister Firmus habuit a predicta societate computato vino sibi dato et dinariis numeratis die VIII maji 1523. L. 48 s. 0

(*Autogr.*). Ego idem Firmus pditta confirmo.

Item pro dinariis canz(*elatis*) in quadam lista sub die 8 Marzi 1524. L. CLXXIIII s. XII

Item sol. die suprascripto. L. CIII s. XVIII

(*Autogr.*). Jo Gaudētio depētore de Varalle Valisicida confeso haver receputo p. l'opera de sta Maria zoe l'acona de la Compagnia libre mile seiceto tre impr a giorni VIII de marzo nel mille ciqueceto vitiquatro.

Magri Gaudentius et Firmus restant tunc modo chreditores super mercede ornatus Jcone Ecclesie dicte Sancte Marie de S.to Laurentio de Morb.° conclusa rationem cum eis presente dño presbytero Jo. Petro de Passamontibus et me Jo Petro Schenardo notario qui de voluntate eorum et agnitu nomine predicte Ecclesie hoc scripsi die Jovis XXI Jullij 1524. In qua ratione ***** omnia date ipso magistro pro *** die suprascripta.

(lbr centum triginta sex Imp.)

Suprascriptus m.r Gaudentius habuit in dinariis numeratis et aliis rebus sibi datis concluxa ratione cum eo die XII Augusti 1525.

L. CCCXLIIII° imp. (*cancellatura di cifre*).

Item suprascriptus habuit a me in dinariis numeratis sibi die 7 Setbris 1525. L. X s. 0

Item suprascriptus habuit a me numeratis sibi die XVI Septembris 1525. L. XXX s. 0

Item pro rebus et denariis sibi datis per ser Jo. Andream de Ninguarda. L. VI s. 1

Item pro rebus sibi datis per ser Jacobum Conctum. L. VII s. 0

Item pro denariis datis sibi schud. XIII. L. XVI(?) s. VIIII°

Item pro dinariis sibi datis die 7 octobris 1525. L. XVI s. —

Item pro denariis sibi datis die ** octobr. L. XX s. VII

Item pro dinariis datis sibi L. VIII s. —

Item pro dinariis et rebus sibi datis per Ruffinum. L. VI s. VII

(A c. 51 v).

Item pro vino sibi dato per ser Vincentium Schenardum Cond. II. L. VII s. —

Item pro dinariis datis sibi per me die ** Januarii 1526. L. L s. —

Guglielmo Felice Damiani.

Nuovi Documenti
su Leonardo da Vinci.

La resistenza, che per molti anni opposero gli impiegati dell'archivio centrale di Firenze a chiunque facesse richiesta di un documento, che si sapeva esistere in quell'archivio sul conto di Leonardo, ingenerò gravi sospetti e qualche scrittore lasciò perfino trapelare l'idea, che Leonardo avesse potuto commettere turpi delitti.

L'Uzielli e il Richter pubblicarono la data e l'indicazione del documento, nè poterono averne altra notizia. Questi scrisse: « Egli è vero, che noi troviamo i nomi di Leonardo e del Verrocchio registrati nel libro degli *Ufficiali di notte e monasteri,* come trasgressori delle leggi, ma immediatamente troviamo la nota « absoluti cum conditione ut retamburentur » (tamburini era il nome dato alle cassette di tamburazione della polizia di notte). La sentenza assolutoria non esclude la possibilità di una ripetizione dell'accusa. Essa era infatti ripetuta due mesi più tardi ed in questa occasione *il maestro ed il suo scolaro* furono di nuovo pienamente assoluti ». Lo stesso autore, compiacendosi d'una vaga, arbitraria ed elastica maniera di far la storia, aggiunge piccanti particolari: « Il Verrocchio aveva a quel tempo quarant'anni e Leonardo ventiquattro. I documenti relativi a questo affare sono negli archivi di Stato di Firenze. Essi sono vietati alla pubblicazione ». E non sembrandogli calunnioso il suo modo d'esporre, soggiunge: « Mi sembra desiderabile di dare al lettore questo breve ragguaglio dei principali fatti accaduti, giacchè vaghi indizi di essi, che sono recentemente stati fatti pubblici, possono aver dato all'incidente un aspetto, che esso non aveva in realtà e che non merita ». [1]

L'Uzielli [2] scriveva da parte sua: « Ed io *certo* so, che con due deliberazioni una sospensiva e l'altra definitiva *il Verrocchio e Leonardo* furono riconosciuti vittime d'una calunnia ed assoluti.

E per tacer d'altri il Ravaisson-Mollien, nella *Concordance succinte* pubblicata in appendice alla splendida edizione dei manoscritti di Leonardo posseduti dall'Istituto di Francia, scrisse di Leonardo: « 1476, 9 avril et juin, déchargé avec Verrocchio d'une accusation anonyme ». [3]

Ora noi ci siam proposti di far la luce intorno a questo importante punto della vita di Leonardo. In questo proponimento ci confortò Leonardo stesso che lasciò scritto: « È di tanto vilipendio la bugia, che s'ella dicesse bene già cose di Dio ella toglie pregio a sua Deità, ed è di tanta eccellenza la verità che s'ella laudasse cose minime, elle si fanno nobili ». [4]

Per venire a conoscenza della *verità* era necessario consultare i documenti, e noi, più fortunati dell'Uzielli e del Richter, potemmo addirittura trascriverli. Da essi ci risultarono queste importanti conseguenze:

1. Che nel 1476 Leonardo abitava in casa del suo maestro Andrea del Verrocchio.

2. Che il Verrocchio e Leonardo non furono coimputati, come i citati autori credettero fino ad oggi.

3. Che il nome del Verrocchio non compare nei registri della Polizia di notte, che nell'indicazione del domicilio di Leonardo.

4. Che Leonardo probabilmente ebbe a soffrir prigionia, finchè non fu assodata la sua innocenza.

5. Inoltre abbiam potuto stabilire, che più che d'una calunnia Leonardo dovette esser vittima d'un equivoco.

Esaminando la prima conclusione si dovrà por

[1] Richter, *The Literary works of Leonardo da Vinci,* ecc. London, 1883, in 2 vol.

[2] Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci,* serie seconda. Roma, 1884, pag. 448.

[3] Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci.* Paris, Quantin, tome sixième. Appendice.

[4] *I Manoscritti di Leonardo da Vinci.* Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie pubblicato da Teodoro Sabachnikoff. Parigi, 1893.

mente, che nei registri degli ufficiali di notte ed in tutti i documenti del tempo non si trova mai adoperata la parola *abita,* ma in sua vece usasi *sta.*

Così nei verbali del processo, che pubblicheremo in fine di questa nota si legge:

« Bart. heo di Pasquino orafo *sta* in vachereccia.

« Lionardo di Ser Piero da Vinci *sta* con Andrea del Verrocchio.

« Baccino farsettaio *sta* da orto San Michele, in quella via, che v'è due botteghe grandi di cimatori, che va alla loggia di Cierchi, ha aperto bottega di nuovo da farsettaio, ecc. »

Di questa espressione *stare* si serviva spesso anche Leonardo, dandole il significato di *abitare* « Jacopo venne a stare meco » (C, 15), « Galeazzo venne a stare meco » (H, 41), etc. [1]

Oltre all'esser legittima interpretazione, che Leonardo abitasse col Verrocchio, nulla ci ostacola il crederlo. Anzi sappiamo, che spesso per trarre maggior profitto i giovani che imparavano a dipingere coabitavano col loro maestro.

Di simili esempi abbonda l'opera del Vasari, e d'altra parte noi sappiamo, che nel 1480 Leonardo, tuttochè fosse a Firenze, non abitava più col suo maestro.

I tre personaggi citati e un tal Leonardo Tornabuoni erano accusati di non leciti rapporti con un Jacopo Saltcrello, giovinetto di 17 anni. La denunzia fu fatta ed il giorno 9 aprile 1476 gl'imputati comparvero in San Marco alla presenza di Tommaso Corsini, che presiedeva allora la polizia di notte, che era costituita dai « conservatores honestatis monasterii civitatis Florentiae et ejus comitatus ».

Furono aperti i tamburi e fu letta la denunzia anonima. Il tribunale, udita l'accusa ed udite le discolpe, assolvè gl'imputati a condizione che dovessero subire una novella tamburazione, acciò che i fatti fossero meglio assodati e messa in luce la loro innocenza o la loro reità.

Nella sentenza del 7 giugno gl'imputati furono completamente assoluti ed a proposito di Leonardo è scritto: « Leonardus S. Pieri de Vincio *manet* cum Andrea del Verrocchio ».

La parola *manet* va spiegata così:

È chiaro, che la sentenza non poteva avere che due esiti: o che Leonardo dovesse subir pena e, nel caso che la pena fosse stata personale, esser ritenuto in S. Marco o in altro carcere, a cui i giudici lo avessero destinato; o che l'esito fosse stato favorevole ed allora Leonardo sarebbe stato rimandato a casa sua, ch'era pur quella del suo maestro.

Senza occuparci della innocenza o meno degli altri accusati, di cui i nomi non hanno nessun interesse per noi, esamineremo il caso di Leonardo.

Accusato da una denuncia anonima ed assoluto completamente, di perfetta, anzi squisita morale, come risulta da tutta la sua vita e da tutti i suoi scritti, capace quant'altri mai di conoscere il bello, il vero ed il bene, alieno da ogni amore, che non sia secondo le leggi di natura, ch'egli stesso avea formulate: « Venerem obversam e legibus naturae SOLAM hominibus convenire », come fu scritto nella sua « Tabula anatomica » pubblicata a Brunswich nel 1830, Leonardo è certamente superiore ad ogni sospetto.

Ma s'io non m'inganno, è negli appunti stessi di Leonardo, che si trova la spiegazione dell'equivoco, quantunque il passo, che sembra riferirsi a questo fatto venne interpretato diversamente dai diversi scrittori.

« Quando io feci domeneddio putto, voi mi metteste in prigione; ora s'io lo fo grande, voi mi farete peggio » (Govi). [1]

« Quando io feci bene, essendo putto, voi mi metteste in prigione; ora s'io lo fo grande voi mi farete peggio » (Richter). [2]

« Quando io feci Bensenedo putto, voi mi metteste in prigione; ora s'io lo fo grande voi mi farete peggio ». (Lettura nostra). (Cod. Atlantico Ms. dell'Ambrosiana di Milano, c. 284 r.).

In qualunque modo, o ch'egli abbia dipinto un Cristo adolescente, o un personaggio o altro, è certo, che non trovandosi altro indizio di prigionia sofferta da Leonardo, deve ritenersi ch'egli abbia inteso alludere ai due mesi passati in San Marco.

L'equivoco è quindi scomparso, lo ha dileguato Leonardo stesso. Egli si serviva di Jacopo Saltarello come modello d'un suo quadro. Volle il caso, che quel ragazzo non godendo buona fama, chi lo vide praticare nello studio di Leonardo, lo suppose in illeciti rapporti con lui e di qui ebbe luogo la denuncia segreta alla Polizia di notte.

Così ci sembra aver mostrato che i documenti che si citavano per calunniare Leonardo provano invece la sua perfetta innocenza; e la leggerezza della critica francese e talvolta anche della tedesca viene dimostrata una volta di più.

NINO SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO.

[1] RAVAISSON-MOLLIEN, op. cit., tome troisième et tome sixième. Cod. *C* e cod. *H,* luoghi indicati.

[1] GOVI, *Leonardo letterato e scienziato,* (in) Saggio della vita e delle opere di Leonardo da Vinci.

[2] RICHTER, op. cit.

I documenti sono questi:

Archivio di Stato in Firenze.

Deliberazioni degli Ufficiali di notte e monasteri. Libro intitolato: « In Dei nomine amen. Hic est liber contenens in se deliberationes, tamburationes, notificationes, testium examinationes, condemnationes, absolutiones, licentias, bullettinos, stantiamenta et alia quamplura acta et scripturas ad offimo et officialis noctis et conservatores honestatis monasterium civitatis Florentiae et ejus comitatus et distinctus scriptus v3, a ».

Anno 1475-76.

Vedi 1476.

DOCUMENTO I.

Die viiij Aprilis 1476.

Tamburi infrascriptorum officiali aperti sunt in presentia Tomasi de Corsinis de S. Marci — not. ac. camera inc. — note infrascriptorum et firmatorum dicti officiali inaglj (*sic*) aperti sunt infrascripti notificare.

Notifico a voi P. Officiali com'egli è vera cosa che Jac.° Saltarelli fratello carnale di Giovanni Saltarelli sta collui all'orafo in vachereccia di rimpetto al buco (tamburo) — veste nero; d'età d'anni 17 o circa, el quale Jac.° va dietro a molte misserue (*sic*) et consente con piacere a quelle persone lo richiegono di simili trisazii (*sic*). A questo modo à avuto a fare di molte cose, cioè servire parecchie dozine di persone, delle quali ne so buon data tal parte dirò d'alcuno.

absoluti cum conditione ut retamburentur:
- Bart. heo di Pasquino orafo sta in vachereccia.
- Lionardo di Ser Piero da Vinci sta con Andrea del Verrochio.
- Baccino farsettaio sta da orto Sammichele in quella via, che v'è due botteghe grandi di cimatori, che va alla loggia di Cierchi; ha aperto bottega di nuovo da farsettaio.
- Lionardo — Tornabuoni decto il teri, veste nero.

Questi ànno avuto a soddomitare detto Jac.° così inf. fall.

(Registro detto, carta 41 v.).

DOCUMENTO II.

Mcccclxxvj die vij Juni.

Tamburi dictorum officiali aperti sunt etc.

. . . . . .

2° Jacobus de Salterellis facit se sogdomitare a pluribus maxime ab infrascriptis.

absoluti ut ret.:
- Leonardo Ser Pieri de Vincio manet cum Andrea del Verrochio.
- Bart. heo Pasquini aurifice.
- Leonardo de tornabuonis alias elteri.
- Baccio farsettaio in orto samichaelis.

(ivi, c. 51, r.).

RECENSIONI

Antonio Allegri da Correggio. His Life, his Friends, and his Time by CORRADO RICCI, director of the Royal Gallery. Parma. (With 37 Full-Page Plates and 190 text illustrations). London, William Heinemann, 1896.

È uscita da poco tempo in Londra, in lingua inglese, per cura dell'editore W. Heinemann, un'opera seria e magnifica che riguarda uno dei maggiori nostri pittori del Cinquecento, Antonio Allegri da Correggio.

È lavoro di quel noto critico d'arte, e, per giunta, dantista dotto ed infaticato che è Corrado Ricci. Sebbene si tratti d'un libro che, per ora, è ad uso più particolarmente degl'Inglesi, crediamo opportuno di dirne qualche cosa, perchè non tarderà ad esser fatto italiano anche nella veste, come è in tutto il resto. L'opera dunque, ci è grato ripeterlo, è seria e magnifica, sì perchè l'autore, nei rispetti della critica storica e artistica, tenne nel debito conto quanto sinora fu pubblicato in Italia e fuori, e sì perchè l'editore ci diede riprodotti, con lusso e precisione inglesi, in belle fotoincisioni, i quadri del Correggio sparsi per le Gallerie del mondo.

Nè solo i quadri ci passano dinanzi, ma buona parte dei disegni o schizzi, che ci sono rimasti, e un gran numero d'altre cose, che hanno attinenza con la vita e le opere del Correggio.

Le parti principali dell'opera sono annunziate nel frontespizio, e servono a indicare le tre tappe principali del lungo viaggio: *Vita, Amici, Tempi* del Correggio. Entro questa prima e generale divisione se ne svolge un'altra più determinata in sedici capitoli, in ciascuno dei quali si vengono collocando le notizie e le questioni relative alla breve vita (1494-1534) e all'arte del pittore.

Eccone i titoli: *Il Rinascimento nell' Emilia — Nascita del Correggio — I Maestri del Correggio — Il Correggio in Mantova — Le due principesse — I primi lavori — Intermezzo penoso — La camera di San Paolo in Parma — Gli affreschi di San Giovanni Evangelista — Opere minori — La cupola del duomo di Parma — Le grandi tavole d'altare — I quadri mitologici e allegorici — La morte del Correggio — L'ingegno e lo stile del Correggio — Gli scolari del Correggio.*

Diremo qui, di passaggio, che è una vera trovata del Ricci la decorazione di questi capitoli: trattandosi di un'opera d'arte anche la decorazione ha la sua importanza. Ora il Ricci, servendosi delle varie parti ond'è composto il primo affresco del Correggio, affresco per molti rispetti mirabile, ma certamente poco organico, mise in capo ad ognuno dei sedici capitoli una delle sedici lunette che ricorrono nelle pareti della *Camera di San Paolo.* Inoltre volle che il testo dei capitoli avesse principio con uno dei sedici ovati nei quali è scompartita la vôlta della medesima *Camera.* L'affresco intero è bene riprodotto e descritto nel capitolo VII dell'opera, ma per la natura sua complessa e per la conformazione della vôlta non può essere convenientemente apprezzato; onde si può dire che codesta riproduzione parziale, distribuita per tutto il libro, ottiene il doppio scopo di ornarlo genialmente, e di far conoscere meglio l'arte del pittore. Infine l'opera è provveduta di un elenco di tutti i lavori correggeschi (affreschi, quadri di argomento sacro, mitologico, allegorico, opere perdute, ecc.) e di un indice generale del contenuto.

È costante cura del Ricci di mostrarci il suo autore a mano a mano ch'egli s'avanza nel cammino della vita e della gloria, sempre nel suo mondo, diremo così, locale, personale ed artistico; e perchè la narrazione dei fatti vada di pari passo con la veduta dei luoghi che ne furono il campo,

eccoci prima di tutto innanzi i castelli delle piccole Corti dell' Emilia, dove, nel secolo xv, si accolgono i primi germi di quella fioritura che preludia al Risorgimento. Ecco la rocca « felice et altiera » di Pier Maria de' Rossi in Torchiara, e il castello dei Boiardo in Scandiano, e il palazzo de' Pio in Carpi, e quello dei Gonzaga in Novellara, e quindi Correggio con la casa del pittore e il palazzo dei Signori. Viene poi la questione dei maestri del Correggio e della sua dimora in Mantova, e con essa la riproduzione dei lavori più caratteristici del Mantegna e del Costa, e il castello di Mantova, e i ritratti delle due principesse Veronica Gambara e Isabella d'Este, che sono le due fate benefiche nella vita del giovane artista. Giungiamo così, col capitolo VI, al famoso quadro della *Madonna col San Francesco,* che è la prima opera del genio, e tale che potrebbe non aprire ma chiudere la carriera di un artista famoso. Eppure è noto come il pittore dipingeva questa tela dell'età di appena 20 anni, ed è noto altresì un curioso particolare, confermato da un documento. Nel 1514 i sindaci del monastero di San Francesco di Correggio, insieme col notaro della terra, si recano alla casa del pittore per fissare il contratto del quadro. La trattazione ha luogo nella modesta cameretta da letto di Antonio, a pianterreno; e il padre di lui, che è presente, aggiunge il suo assenso *perchè il figlio è ancora minorenne.*

Dove si trova ora codesto quadro? Ahimè! esso emigrò, dopo tristi vicende, in Germania, e ora forma uno dei principali ornamenti della Galleria di Dresda. La riproduzione è splendida, ed è la prima di altre *trentasei* tavole di pari bellezza. Il Ricci, d'altra parte, ne fa una magistrale disamina; e chi ha l'opera inglese sott'occhio può facilmente giovarsi della vista e del proprio intelletto per comprendere e giudicare. È questo, crediamo noi, il grande, l'indiscutibile vantaggio di tutta l'opera, anzi delle opere di critica d'arte ideate in questo modo. Ormai siamo tutti persuasi, anche in Italia, che, per giungere a qualche cosa di pratico, conviene dare al lettore non solo il modo di vedere ben riprodotta l'opera d'arte di cui si parla, ma preparargli, dilettandolo, i mezzi, onde anch'egli possa formarsi un'opinione, e comprendere l'entità di quei giudizi che gli vengono ammanniti. Qualunque altro metodo riesce in gran parte infruttuoso, sebbene possa apparire più dotto e più rigoroso. Onde crediamo anche noi, con l'autore, che, nello stato presente degli studi, un libro siffatto intorno al Correggio non debba riuscire senza buoni effetti.

Pregevolissimi sono, senza dubbio, i lavori critici del Meyer, del Richter, di Adolfo Venturi, di Fritz Hark e d'altri parecchi, e importanti i documenti che si sono pubblicati, con l'aiuto dei quali si mettono molti fatti al sicuro da ogni tentativo di alterazioni e di abbellimenti; ma, anche per quanto riguarda la sola parte storica, conveniva sgombrare il campo dalle molte e contradditorie asserzioni, rimettere il pittore nella vera scuola e nel posto che gli spettano, riprendere in esame le sue opere, aggiudicargli quelle che sembrano spettargli per dati positivi storici e per entità artistica, levargli quelle che una critica del pari seria e minuta non gli consente, e, infine, correggere in alcuni punti la cronologia.

Oltre a questo era necessario che alla parte, diremo così, positiva del lavoro andasse bellamente congiunta l'estetica letteraria. Un serio lavoro di storia biografica è certo una bella cosa, ma non è di esso che si sentiva il desiderio. Mancava un lavoro che desse la piena notizia dei fatti, che rifacesse l'ambiente artistico, facendo conoscere, anche ai non iniziati nei misteri dell'arte pura, il genio del Correggio e la sua produzione effettiva, con quella sincerità di mezzi consentita dai perfezionati sistemi di fotografia. Ora si possono presentare all'ammirazione dei lettori le tele e gli affreschi come sono realmente, e quindi non possiamo più contentarci delle riproduzioni che ne fecero Paolo Toschi e i suoi scolari col loro abilissimo bulino; le loro riproduzioni sono belle come opere d'arte, ma troppo spesso infedeli.

Tutto ciò è conseguito, in complesso, con l'opera del Ricci; alla quale, se pur si possono rimproverare alcuni mancamenti o errori di esecuzione, ci piace riconoscere, senza restrizioni, la bontà del metodo e la rara dote di riuscire piacevole. La vita modesta di un pittore come il Correggio non era tale invero che desse modo al biografo di entrare in particolari piccanti e di drammatizzare il racconto. Tuttavia, in mezzo alle minute e acute ricostruzioni dei momenti e alle energiche demolizioni della parte leggendaria, è, con accorgimento, intramezzata la parte amena, descrittiva o anedottica, della quale l'autore sa giovarsi assai bene. Ma se la buona descrizione di un quadro, o di un gruppo di figure discretamente complesso, è sempre una cosa non facile, è addirittura un'impresa seria quando si tratti di un affresco che comprenda tutta

una cupola di un tempio, o la vôlta a spicchi di un'ampia sala.

Il Ricci sa farlo tanto bene, che forse vi ricorre troppo spesso; e noi vorremmo confermarlo col riferire intera la descrizione dell'affresco famoso del Correggio; ma sarebbe troppo lungo, onde ci limitiamo a quella parte che descrive la sola *cupola del duomo,* omessi i pennacchi e perfino la balaustrata circolare.

« Il moto tranquillo delle figure dei pennacchi, e il moto vivace e gaio di quei giovinetti sparsi per l'alto ballatoio cessa un tratto per trasformarsi in un volo possente e vertiginoso, in un affollamento tumultuoso presso la Madonna, che, in veste rosa e diffuso manto celeste e al petto un velo giallo, sale, con le braccia aperte e con lo sguardo, al cielo irradiato da luce d'oro. Gli angeli ed i putti, agitando i fiorenti corpi, l'accompagnano nel tripudio. Alcuni suonano le mandòle, il liuto, i piatti, il cembalo, la tibia, il flauto; altri cantano osannando felici; altri, commossi all'ebbrezza trionfale, si abbracciano od accostano le labbra per baciarsi, e si addensano sopra, sotto, intorno a lei; si aggruppano, si rincorrono, si affondano col capo nelle nuvole, ne escono improvvisi, raggianti, con le braccia tese, quasi pazzi di gioia. Taluno d'essi è d'una bellezza e d'una leggiadria, che osiamo dire insuperabili. I loro occhi sfavillano, le loro bocche ridono, le ciocche dei capelli biondi svolazzano mosse dall'aria, i loro corpi palpitano e fremono. Nel lato della ghirlanda di nubi, opposto alla Vergine, gli angeli sono più radi, e si veggono di tutto scorcio salire fendendole in un volo verticale, quasi che li incalzasse il desiderio di precedere l'arrivo di lei all'Empireo, ed assistere al suo incontro con l'Uno e Trino.

« Al disopra un popoloso consesso di Santi e di Beati, seduti in cerchio, assiste, adorando, alla ascensione di Maria e delle turbe angeliche che l'accompagnano. Nè fra la loro letizia mancano gli arditi accenni alla tragedia biblica. Eva, tendendo la destra, mostra all'Assunta il pomo onde peccò. « Sali a Dio, sembra esclamare, o mistica colomba; « tu hai cancellata la colpa mia; tu hai riparato « al peccato originale! » E tra la folla si veggono Abramo con Isacco, e Giuditta che si è trascinato l'esangue capo di Oloferne. Abramo ricorda che l'obbedienza a Dio deve giungere sino al delitto; Giuditta ricorda che il delitto per la fede è santo. Anche Davide tiene per la chioma l'enorme e squallido capo di Golia, a dar fede che nessuna forza umana può resistere al braccio armato dal cielo.

« Le figure s'addensano sempre di più digradando nei vapori d'oro: sono vecchi dai capelli bianchi, uomini vestiti d'armi o di manti leggeri, giovinette col capo nei veli, fanciulli ignudi. Chi giunge le mani in preghiera, chi le solleva al cielo, chi accenna col dito, chi conversa col vicino, chi contempla estatico, chi saluta, infine, il sospirato arrivo della Madre divina.

« E, in mezzo a tutto, cala, precipita, anzi, ad incontrarla un messo di Dio, sogguardandola dall'alto, e alzando le braccia in atto di affettuosa adorazione.

« Chi ammira lungamente dalle alte finestrelle sente man mano l'anima agitarsi nella meraviglia. Per poco non ode oscillare, sotto la volta, liete grida; per poco non fantastica che se il vertice della cupola dovesse aprirsi, tutti, angeli e santi, col fremito di un volo di colombi, sfuggirebbero e salirebbero al cielo ».

Nel penultimo capitolo dell'opera che tratta, come abbiamo accennato, dell'ingegno e dello stile del Correggio, e che è, per conseguenza, la parte più strettamente critica, il Ricci studia l'arte del suo pittore nei rapporti con gli altri artisti e con gli studi più recenti. Ora egli osserva che nel Correggio sovrabbondano gli elementi personali agli acquisiti: ben pochi tra i maggiori pittori italiani hanno saputo come l'Allegri dare tanto sviluppo alle attitudini speciali, e vedere il mondo delle cose in un aspetto e in una luce così singolari. Per tale riguardo egli non si può paragonare che con Leonardo e Michelangelo, e forse ne esce con qualche vantaggio. Checchè si possa dire rispetto alla derivazione e allo sviluppo artistico del Correggio, il vero è ch'egli raccolse e accumulò tutte le energie della scuola ferrarese, le ritemprò con lo studio profondo delle cose mantegnesche, e quindi spiccò il suo libero e magnifico volo. Sin dai lavori giovanili si scorge che i tratti, per così dire, tradizionali sono già fusi con gli spontanei da un sentimento speciale. Dice il Vasari che se l'Allegri fosse stato in Roma « avrebbe fatto miracoli e date « delle fatiche a molti che nel tempo furon tenuti « grandi ». Il Correggio, osserva il Ricci, non fu un ingegno assimilatore come Raffaello, e non avrebbe facilmente mutata l'indole sua: più che trasformarsi avrebbe forse servito a temperare in molti le conseguenze della *terribilità* di Michelangelo.

È certo intanto che a Parma, lontano dalle influenze dirette del mondo antico e del nuovo, il Correggio potè meglio ritenere la sua sincerità e trattare i soggetti conformi all'indole sua.

Le sue composizioni non seguono mai un alto svolgimento di pensieri e di fatti. La vita ch'egli esprime in ogni argomento non è tormentata da contrasti, ma si svolge concorde, e, tutto al più, increspata appena dalle gradazioni di un medesimo sentimento. La raccolta e l'affollamento delle figure delle sue composizioni sono forse più vivaci e passionali che in altri, ma muove tutto da una idea sola, da un concetto unico: non sono diversi motivi che s'intrecciano, ma un motivo cantato in mille voci soavi. Nella cupola di San Giovanni Evangelista, è il Redentore che sale fra gli Apostoli; in quella del duomo, la Vergine che s'innalza tra gli angeli e i santi. Ebbene, anche in questi due vasti lavori è la grandezza del pittore che s'impone e conviene ammirare, mentre il concetto resta uno solo, semplicissimo ed afferrabile a un tratto.

Il Correggio ha comune con Michelangelo la percezione immediata del soggetto come forma. In tutt'e due il pensiero, quale esso sia, non è prima puramente psichico e poi rivestito di forma con fatica e lavoro; ma nasce e si svolge insieme con la rappresentazione plastica per la potenza immaginativa degli effetti e per la sicurezza magistrale della mano. Tutte le impressioni che le loro anime ricevono sono già artisticamente foggiate. Ma tale intima forza d'arte, comune a queste due grandi anime, non reca somiglianza di sorta nelle loro produzioni. Troppi altri elementi concorrono a separarli: l'uno grandioso, concettoso, austero; l'altro semplice, chiaro, lieto. Ma, pur concessa la grande semplicità del Correggio, si dovrà ammettere ch'egli seppe risolverla con un'idealità sovrana e quasi sempre con originalità e larghezza di linee. Nel riunire in un giuoco di posa tutto il sentimento di un quadro egli era maestro, e la cosa appare tanto più curiosa perchè l'arte del suo tempo, con l'esplicazione della bellezza cercava più spesso l'accordo delle linee che quello dello spirito; ond'è che il numero delle comparse, distribuite per l'effetto nei grandi lavori del tempo, è infinito. Nel Correggio tutto si muove: San Giuseppe non è più il solito malinconico e tacito intruso; gli angioletti non indugiano in contemplazioni e in distrazioni immote; tra i putti, lietamente sparsi dappertutto, quale s'affatica a reggere modelli di città, volumi, pastorali, mitre; quale si trastulla frugando nel vasetto della Maddalena, oppure rivestendosi delle armi di San Giorgio. E tale intensità di vita, dovendo esplicarsi con accordo delle parti, introduce nella composizione un elemento di natura spirituale. L'indole pittorica del Correggio si vede anche nei disegni che ci sono rimasti, i quali non costituiscono mai, o quasi, uno studio fino ed accurato dei particolari, una ricerca minuta e paziente dei contorni; ma sono semplici impressioni, rivolte al doppio scopo di formare la distribuzione delle figure e l'effetto della luce e dell'ombra. A risolvere il problema intralciato delle movenze lo aiutavano costantemente la forte ritentiva e lo spirito d'induzioni.

Il suo pensiero interno risolveva le incognite degli scorci, come se dinanzi a lui un ciclope afferrasse con la poderosa mano corpi nudi e li lanciasse in alto per dare modo all'artista di sorprendere le pose, onde ben a ragione disse di lui il Vasari che fu « grandissimo ritrovatore di qualsivoglia difficoltà ».

Il predominio sentimentale dell'opera sua è la lietezza. Ciò non esclude però ch'egli nell'esprimere il dolore e l'austerità non abbia raggiunto lo scopo, quanto e più degli altri artisti contemporanei; però quello che a lui riesce più è il dolore personale, non il tragico della scena. Nella *Deposizione dalla Croce* e nel *Martirio di San Placido e Santa Flavia,* sebbene ci siano parti di una potenza d'espressione straordinaria, riesce, nel complesso, meno efficace che negli altri suoi lavori. Ma la gioia intima, ripetiamo, è dal Correggio rappresentata con tale un incanto e con tale spontaneità che si comunica agli osservatori. L'abbondanza dei puttini sparsi da lui in ogni sua opera, non è di fatto che il risultato della sua tendenza all'espressione artistica del piacere e della gioia.

Nessun pittore è riuscito a dipingere quelle piccole creature con pari verità di forme e di spirito, con pari conoscenza delle loro pose ingenuamente semplici e leggiadramente grottesche, quantunque, dopo di lui, palazzi e chiese di mezza Europa fossero invasi da gaie frotte di fanciulli artistici. E questa gaiezza, insieme con la vita sempre mossa e graziosamente agitata sono le particolarità più in vista del Correggio, come l'esercizio plastico del Buonarroti. Non v'ha nei tipi del Correggio la sensibilità cristiana che si nota in altri pittori, specie del Trecento; ma, tuttavia, non bisogna confondere le espressioni delle sue

Vergini con quelle delle sue Ninfe. Già l'arte è innanzi tutto forma; e la sensualità che si rimprovera a certi pittori, del pari come l'ascetismo onde sono lodati i Trecentisti, non sono che il risultato del tipo puramente pittorico e della tecnica di quel determinato periodo.

L'arte del Trecento appare mistica, perchè la insufficienza dei mezzi non le consentì la riproduzione perfetta delle forme e delle espressioni. Ottenuta questa perfezione, ecco sembrare mondana in confronto con la prima. L'arte poi va considerata come una produzione spontanea della mente umana la quale, come quella della terra, ha i suoi periodi e le sue stagioni. Ma quello dei processi del Correggio, che si distingue su tutti, è il chiaroscuro. Gli artisti del secolo XVI hanno affaticato invano per farselo proprio, e fu raggiunto, in parte, dal solo Leonardo, come l'aveva pure raggiunto, ma in parte, il Giorgione. In grazia dell'uso perfetto dei chiaroscuri e dei loro costanti rapporti, senza, cioè, che un eccesso di luce si contrapponesse rigidamente a un eccesso di oscurità, egli ottenne una forza straordinaria di colore procedendo per velature. La luce si estese perciò tra le figure e le cose che dipinse, penetrò nelle parti secondarie e remote e produsse la nuova e perfetta illusione che tutte le forme da lui create si muovessero realmente nello spazio.

L'imprimitura del Correggio, sottile assai e impastata di gesso finissimo, d'olio cotto e di vernice, non è per nulla diversa da quella d'altri accurati maestri del tempo, nè diversa è l'arricciatura del muro negli affreschi. I toni si veggono ottenuti per lievi sovrapposizioni di colori, o velature, che gli consentivano di correggere il disegno nell'atto medesimo del dipingere. È fuori di dubbio ch'egli, pittore avanti tutto, oltre che correggere disegnava molto col pennello. Sono infinite le parti, specialmente nelle estremità, tenute con semplice gradazione di colori, senza nessun segno definito. Tale mezzo concedeva al suo genio un'incredibile morbidezza che si manifesta, tra l'altro, anche nel modo di fare i capelli. Il Vasari ne fu colpito profondamente perchè ritorna su questo particolare ben tre volte, e conclude che i capelli del Correggio sono tali da insegnare a tutti il modo di dipingerli.

***

E qui ci è grato confessare che siamo arrivati con la lettura di questo lungo lavoro sino alla fine, passando con calma da un capitolo all'altro, senza che un momento di fatica mai ci sorprendesse, e acquistando, a mano a mano che la tela ci si svolgeva dinanzi, la convinzione che il critico non voleva forzare la nostra coscienza imponendoci l'ammirazione del suo soggetto. Certo egli ne è innamorato, e cerca di sgombrare il campo da ogni nube che adombri, come che sia, la gloria dell'artista e la fama dell'uomo dabbene; ma chi oserebbe fargliene un rimprovero?

Ora, di questa misura nel *rationale obsequium*, tanto raro a trovarsi, come di tutta l'intonazione dell'opera, noi, lo ripetiamo, ci rallegriamo davvero, perchè anche la critica di un sommo dev'essere serena, franca, libera da preconcetti e da scuole. L'età nostra non comporta più la storia artistica alla maniera di quella del Vasari; ma, d'altra parte, l'indole italiana e, se non c'inganniamo, anche l'inglese non s'intonano volentieri col metodo tedesco. Noi da prima facevamo la critica dell'arte e degli artisti, in una maniera ingenua, ma originale, se non altro, e giudiziosa. Si ebbero allora gli studi sul Correggio del Pungileoni, del Ratti, del Martini e d'altri. Vennero poi i tedeschi che ricondussero il rigore storico, e nell'analisi delle opere correggesche impiegarono quella loro dottrina sicura, ma spesso eccessiva, che li rende ammirabili, ma non piacevoli.

Noi dunque siamo lieti che, auspice un editore inglese, si sia tenuto in quest'opera pregevole un metodo contemperato che, facendo tesoro dei ponderosi lavori stranieri, non abbia abbandonata l'originalità paesana dei nostri migliori scrittori di cose d'arte.

L. P.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

ALCUNE PITTURE GIOVANILI
DI BALDASSARE PERUZZI A ROMA



IL Vasari, nella vita di Baldassare Peruzzi, [1] dice che al giovane pittore senese, dopo ch'egli ebbe dimostrata la sua valentia colla pittura di certa Nostra Donna, « fu dato a fare nella Chiesa di Sant'Onofrio la cappella dell'altare maggiore, la quale egli condusse a fresco con molta bella maniera e con molta bella grazia ».

Dopo che il Titi nella sua « Descrizione delle pitture di Roma », [2] parlando di Sant'Onofrio, ebbe attribuito al Pinturicchio: delle pitture del cappellone, quelle dalla cornice in su, nessuno si curò più di quanto aveva detto Giorgio Vasari, e solamente ai nostri giorni per opera del Cavalcaselle, del Milanesi e del Morelli fu tolta la divisione fra gli affreschi della parte inferiore e quelli del catino e si assegnarono tutti al Peruzzi. I ciceroni di piazza con quel loro tenace spirito di conservazione, che li fa dire di padre in figlio sempre le stesse cose, ripetono a tutti il giudizio del Titi; i forestieri ammirano spesso senza discutere e se ne vanno allegri e contenti. Ciò vorrebbe dir poco, se si tenesse conto soltanto della maggioranza di coloro che visitano le opere d'arte, ma la cosa diventa interessante quando vediamo, come occorse più d'una volta a me, prendere al laccio e restare ingannate anche persone intelligenti d'arte.

Infatti a prima vista, a chi guardi così alla leggiera e non osservi con attenzione i caratteri di quest'opera, fra la parte inferiore e la superiore appariscono differenze: la composizione, le attitudini delle figure, l'aria di certe teste, tutto sembra discordare. La ragione di questa impressione di diversità sta nell'essere questa una delle prime opere, anzi la prima grande opera di Baldassarre Peruzzi.

Questi affreschi di Sant'Onofrio hanno tutti i caratteri del lavoro giovanile d'un pittore intelligente, il quale, benchè abbia già idee proprie, manca però ancora d'una sicura tecnica, ed avendo ammirato opere di grandi maestri, diversi fra loro, non ha trovata ancora la via, e segue ora questi ora quegli, non sapendo per chi decidersi.

In questa incertezza di tecnica è la ragione della spartizione fra due maestri di queste pitture di Sant'Onofrio.

Le opere fatte in Siena da Giovanni Antonio Bazzi, prima che Agostino Chigi lo con-

[1] Vasari, *Le vite*, ed. Milanesi, vol. IV, pag. 589.

[2] Titi Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*. Roma, M. Pagliarini, 1763, pag. 30.



LA MADONNA COL BAMBINO, VARI SANTI E UN DEVOTO, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Sant' Onofrio in Roma)



L'ADORAZIONE DEI RE MAGI, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Sant' Onofrio in Roma)

ducesse seco a Roma, con quel loro fare largo, con quel disegno ardito e magnifico, dovevano avere sorpreso il giovane Baldassare, ch'era stato fino allora allievo del Pinturicchio e suo aiuto nelle pitture della libreria del duomo di Siena. Avvezzo a quel disegno accurato e timido, a quelle quiete composizioni, nelle quali le figure, prive quasi d'individualità, non sono che parte del tutto decorativo, il giovane, legato fino allora a quell'arte minuta di decoratore, doveva sentire finalmente d'aver trovato il vero maestro, ed a lui potevano bastare, per indicargli la nuova via, le poche opere viste del Sodoma.

Non abbandonò del tutto l'antica maniera di scuola, ma la ravvivò col nuovo studio, e noi, osservando le opere del Peruzzi, vediamo in esse l'arte perfezionarsi gradatamente, farsi sempre più tenui i caratteri pinturicchieschi e rinforzarsi quelli derivati dal Sodoma, coi quali a poco a poco il Senese arriverà ad entrare fra i seguaci di Raffaello, non abbandonando però mai del tutto la buona scuola del Pinturicchio.

L'influenza del Bazzi sulle opere giovanili del nostro maestro apparisce evidentissima se pensiamo allo scompiglio che dovette produrre fra i poveri pittori senesi, operanti ormai più per tradizione che per ispirazione, l'apparire di quella forte tempra d'artista geniale.

Il Peruzzi, nelle sue pitture, anche in seguito fu sempre pronto a seguire ora l'uno ora l'altro dei grandissimi maestri, suoi contemporanei; ora, se ciò gli avveniva in età matura, quant'è più naturale ch'egli in gioventù s'acconciasse ad imitare un grande modello. Il Sodoma, quel « Mattaccio » che, a detta del Vasari, non studiava ma buttava giù le sue opere d'improvviso, con quel suo fare così lontano dalla timida pedanteria ornamentale del Pinturicchio, con quella focosa fantasia che creava così di getto, doveva trascinare il giovane senese.

Le opere fatte dal Bazzi a Siena, e che Baldassare ebbe possibilità di vedere, prima di partire per Roma, se non erano fra le maggiori del maestro vercellese, pure dovettero essere sufficienti per invogliare il giovane a seguire la nuova maniera. Anche il Frizzoni [1] ammette che le opere che il Sodoma fece in Siena, prima del 1507 o 1508, sono « indubbiamente della sua maniera più pura e dell'esecuzione più coscienziosa ».

« L'arrivo in Siena del giovane e promettente artista italiano », scrive, lo stesso autore, « è tale fatto che merita nella storia dell'arte una speciale attenzione, come quello che segna il principio di una nuova èra nello sviluppo della scuola pittorica di quella città. Poichè se noi osserviamo a qual segno di uniforme sterilità si era condotta la scuola senese nella seconda metà del secolo XV, e come in sul nascere del nuovo secolo era ridotta a persistervi, di leggieri dobbiamo riconoscere che il Bazzi v'ebbe ad importare un valido elemento d'innovazione col sorriso pieno di soave grazia e colla varietà ferace delle sue opere, senza le quali invero difficilmente si riuscirebbe a giustificare il detto del Lanzi: « lieta scuola fra lieto popolo è la senese... ».

Fra i primi di questa lieta scuola fu certamente il nostro Baldassare, che come col tempo divenne imitatore del Vercellese, così certo sino dal suo primo apparire in Siena dovette sentirsi invogliato a seguirne il grande esempio. Al giovane, che faceva allora i primi passi nell'arte, dovette il Bazzi apparire come un messo di quella bellezza classica ch'egli vagheggiava e ricercava nei pochi monumenti che dell'antichità si conservavano a Siena, e lo studiarne le prime opere doveva sembrargli quasi un preludio al suo partire per Roma, dove lo attendevano le maraviglie dell'arte antica.

Il Morelli [2] dice degli affreschi di Sant'Onofrio ch'essi furono dipinti dal Peruzzi « quand'egli era ancora sotto l'influenza del Pinturicchio », e più in là scrive: « come noi apprendiamo dagli affreschi di Sant'Onofrio in Roma, Baldassare Peruzzi, prima di scegliersi a modello il Sodoma, lavorò sotto l'influenza e la direzione del Pinturicchio ».

[1] Frizzoni Gustavo, *Arte italiana del Rinascimento*. Milano, Fratelli Dumolard, 1891.

[2] Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien; Die Galerie zu Berlin*. Leipzig, Brockhaus, 1893.

Nella descrizione delle Gallerie Borghese e Doria Pamphilj, lo stesso Morelli [1] scrive: « Del Peruzzi noi troviamo pitture murali nella chiesa del convento di Sant'Onofrio, eseguite secondo la maniera, anzi probabilmente da schizzi del Pinturicchio ».

L'esame attento di queste pitture murali ci farà invece vedere assai chiaramente come in esse, il giovane Peruzzi, benchè sempre ancora seguace del suo maestro umbro, vagheggiasse però già d'imitare Giovanni Antonio Bazzi.

Gli affreschi di Sant'Onofrio ci si presentano già con quelle tendenze classiche che furono anche in seguito uno dei caratteri più spiccati del Peruzzi. In essi, infatti, v'è molto sapore classico; la disposizione simmetrica delle figure nelle composizioni, il tipo delle teste, le acconciature del capo, le vesti, tutto sente lo studio amoroso dell'antico, ed alle composizioni fanno corona fregi e cornici studiate da modelli antichi.

Baldassare, più che pittore, architetto, doveva certamente tenere in gran pregio le pitture decorative di Bernardino Betti, le quali sapevano così bene adattarsi alle costruzioni architettoniche, tanto da diventarne parte intrinseca e necessaria più che decorativa ed accessoria.

Comincio ora l'esame degli affreschi di Sant'Onofrio, che purtroppo sono assai guasti nel colore, per i vari restauri sofferti e specialmente per quello fattovi eseguire nel 1621 da Alberto Magno.

Le pitture del cappellone sono tutte consacrate alla Vergine, della quale sono rappresentati i fatti della vita terrena e celeste.

La parte inferiore è divisa in tre riquadri, separati fra di loro da pilastri, ornati di grottesche variopinte su fondo d'oro e sormontati da capitelli corinzi a chiaroscuro; nello scomparto centrale è la Vergine in trono col Bambino, avendo alla sua destra San Giovanni Battista e San Girolamo ed alla sua sinistra Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Onofrio; ai piedi del trono sta inginocchiato, in veste sacerdotale, lo sconosciuto donatore. Nel riquadro laterale destro è l'Adorazione dei Re Magi, nel sinistro la Fuga in Egitto, dove nello sfondo vedesi la Strage degl'innocenti.

Nella parte concava superiore, divisa in riquadri, che vanno sempre più rimpicciolendosi verso l'alto, è nel centro l'Incoronazione della Madonna e da ciascun lato un gruppo di Apostoli ed uno di Sibille; più su, a due a due, angioli cantano e suonano, e nel punto dove alla chiave di volta concorrono tutti i fascioni, i quali dividono l'uno dall'altro gli scomparti, è dipinto, entro un tondo, Dio Padre.

L'arco del cappellone ha nella parte esterna due figure d'angeli, che pel disegno rammentano le vittorie degli archi romani, e nella parte inferiore una serie di quadretti, nei quali è dipinta la storia di San Girolamo.

A prima vista l'effetto decorativo delle pitture è buono, ma appena lo sguardo si ferma ad esaminarle attentamente l'impressione diventa spiacevole.

Quantunque il pittore nella distribuzione dei vari soggetti abbia avuto un concetto architettonico, dividendo tutta la cappella in scomparti simmetrici, per mezzo di pilastri, vagamente rabescati, nella parte inferiore, e di grandi fascie nella superiore, non è riuscito a comporre un tutto armonico, sicchè, considerando gli affreschi, lo sguardo è sgradevolmente colpito dal disarmonico contrasto che c'è fra un riquadro e l'altro. Infatti le composizioni, separate appena da un fregio o da una cornice, sono differentissime fra di loro, per la proporzione delle figure, le quali variano continuamente dall'uno all'altro quadro, non per altra ragione che per rispetti decorativi, dovendo servire colla maggiore o minore grandezza ad empire uno scomparto più o meno ampio.

Il contrasto non tanto forte nella parte inferiore della decorazione, diventa ben più grave nel catino, dove le figure dell'Incoronazione della Vergine sono più piccole di quelle

[1] Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien; Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom.* Leipzig, Brockhaus, 1890.



LA FUGA IN EGITTO, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Sant'Onofrio in Roma)



AFFRESCHI DELLA CHIESA DI SANT'ONOFRIO IN ROMA, DI B. PERUZZI

della corte celeste, che le circonda da ogni lato, sicchè gli Apostoli e le Sibille appariscono giganteschi vicino alle figure esilissime della Madonna e di Nostro Signore.

Ad accrescere anche maggiormente questa sgradevole impressione di sproporzione, che fa sembrare così poco organica tutta la decorazione, studiata invece con gran cura e felicemente negli ornati, s'aggiunge, come già dissi, la differenza di stile da un quadro all'altro, e bene spesso dall'una all'altra figura nella medesima composizione.

Ci sembra, osservando, che il giovane artista abbia usato delle sue due maniere di scuola, quasi con criterio distributivo, adoperando la maniera appresa dal Pinturicchio, per i soggetti di carattere assolutamente sacro, e studiandosi di seguire il gran modello del Sodoma per quelli che avevano in sè qualcosa di profano e che più facilmente s'adattavano ad essere rappresentati in modo classico. Quindi la Vergine in trono, l'Adorazione, la Fuga in Egitto ed i piccoli quadretti nei riquadri, fra gli ornati che fregiano la parte inferiore del grande arco, hanno un carattere spiccatamente pinturicchiesco, mentre fanno pensare al Sodoma i gruppi degli Apostoli e delle Sibille. Questa differenza di stile notasi non solo nelle vesti, nelle acconciature e negli ornamenti, ma ben anche nel tipo delle teste e persino nella disposizione delle composizioni.

I piccoli quadretti che ornano la parte inferiore del grande arco rammentano i fatti della vita di San Bernardino, dipinti dal Pinturicchio nella cappella Bufalini all'Aracoeli, e specialmente quelli della parete a destra di chi guarda l'altare. In questi, come in quelli di Sant'Onofrio, ritrovansi particolarità comuni anche alle pitture del maestro umbro in Santa Maria del Popolo.

L'esaminare i caratteri più delicati, come il disegno delle teste e simili, non è possibile in questo caso, per la piccolezza delle figure dei quadretti di Sant'Onofrio; ma paragonando le lunghe figure aduste, quietamente disposte le une accanto alle altre in un paesaggio, che ha per isfondo monti con dirupi scoscesi, alberi snelli con rado fogliame ed acque lucide nelle quali si specchiano ricchi edifici d'architettura mista fra la medievale e la classica, curati premurosamente sino nei più minuti particolari, si scopre subito il gusto del Pinturicchio. Come pure, nelle stesse piccole composizioni dell'arco, vediamo le figure disegnate talvolta colle stesse mosse stentate, colle stesse posizioni divaricanti dei piedi di quelle del Betti. Anche qui, come nella cappella Bufalini, le scene della vita di San Girolamo, buie per le vesti oscure dei monaci, sono allietate da svelti giovanetti in farsetto succinto e con tocco rosso, dal quale spiovono sugli omeri le chiome bionde.

Fra gli altri va specialmente notato, per la grande rassomiglianza coi quadretti di Sant'Onofrio, l'affresco nella lunetta di mezzo nella prima cappella a destra in Santa Maria del Popolo, dove è dipinto Sant'Agostino al quale si presenta il leone; nel quadretto di Sant'Onofrio, dove è raffigurato un soggetto simile, il colore, la disposizione e il disegno delle figure, tutto rammenta il piccolo dipinto del Pinturicchio. Si osservi poi specialmente il secondo quadretto del grande arco di Sant'Onofrio, a sinistra di chi guarda l'altare maggiore; in esso sono vari frati che si presentano riverenti alla Vergine, seduta in trono. Il drappeggio delle vesti colle lunghe pieghe sottili, ad angoli secchi e duri; la stoffa di tessuto lieve, aderente alle membra, che vi si disegnano sotto grossolanamente; il corpo della Madonna, troppo lungo nella parte superiore, e l'atto del Bambino, sporgentesi dal grembo materno per benedire i monaci, vanno raffrontati col quadro centrale inferiore, con quello sinistro pure inferiore, nello stesso cappellone di Sant'Onofrio e colle figure del Betti, nella prima cappella a destra in Santa Maria del Popolo.

Nell'esaminare con cura le varie figure, avrò due fini: dimostrare in primo luogo l'unità artistica degli affreschi di Sant'Onofrio e distinguere a mano a mano, con opportuni paragoni, i tipi derivati dall'influenza del Pinturicchio da quelli che hanno relazione colle opere del Sodoma.

Comincio dall'alto:

Nel gruppo delle Sibille, a destra di chi guarda l'altare maggiore, le sei teste sono somigliantissime fra loro e poco belle; il volto, di forma allungata, termina con un mento

assai sporgente e carnoso nella parte inferiore, che dà a tutto il capo un'aria di pesantezza e toglie qualsiasi grazia all'attaccatura della testa con il collo, pur esso grossolano. La fronte spaziosa, molto convessa e sporgente, pesa sulle orbite, sotto alle quali sonnecchiano due occhi morti, dalle pesanti palpebre, che paiono enfiate per lungo piangere. Fra le sopracciglia arcuate e troppo sollevate in atto di sciocco stupore, scende un naso pesante e grosso, terminante con un apice carnosissimo, che spiove sulla bocca tumida, dalle labbra sporgenti, come pronte al bacio.

La fronte grossa e soverchiamente convessa, gli occhi dalle palpebre pesanti e la bocca tumida, formano un certo tipo di testa, del quale il Peruzzi deve essersi compiaciuto assai, perchè lo ripete anche in molte altre opere, e specialmente là dove egli vuole rappresentare tipi veramente classici.

Nel cappellone di Sant'Onofrio abbiamo di tali teste in tutti i riquadri, ma specialmente in quelli del catino. Di questo tipo sono quasi tutte le Sibille, e specialmente quelle del gruppo a destra ed alcune di quello a sinistra.

Fra gli angeli della volta hanno più spiccato questo tipo, cominciando da destra, quello che suona il liuto, quello dal violino, quello a sinistra dei due che cantano, reggendo una lunga striscia di carta, ed il suonatore d'arpa.

Nelle pitture colle quali Baldassare Peruzzi ornò il soffitto della sala della Galatea alla Farnesina, ritrovansi teste uguali alle descritte, ma più ingentilite, il che può vedersi osservando la testa della Fama e dei due giovani pietrificati nell'affresco del mito di Medusa e Perseo, quella della Diana sul carro, e, più interessante fra tutte, per il naso spiovente, che già abbiam notato come principale caratteristica di questo tipo, e che qui per il soverchio allungarsi ed ingrossarsi ha quasi la forma d'una tromba di tapiro, la testa della figura muliebre nella lunetta sulla porta, per la quale dalla sala della Galatea si passa alla loggia della Storia di Psiche. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e si ritroverebbe il tipo, benchè giunto ormai al massimo della perfezione, nella testa della Santa Brigida della cappella Ponzetti alla Pace, nella Sibilla della chiesa di Fontegiusta a Siena e nella lunga figura della Temperanza, in uno dei riquadri ornamentali coi quali il Peruzzi ornò il soffitto della camera d'Eliodoro in Vaticano. Alle linee del viso s'aggiunga l'acconciatura artificiosissima dei capelli e si avrà un tipo molto originale, che il nostro pittore usò specialmente quando voleva dare alle sue figure un carattere spiccatamente classico. Il ricercare la sua origine è cosa interessantissima, perchè esso deriva dall'imitazione delle teste del Pinturicchio, modificate e direi quasi rese classiche dall'influsso del Sodoma.

Nei bellissimi affreschi del Betti che ornano le pareti della cappella Bufalini all'Aracoeli, e specialmente in quello dov'è raffigurato il funerale di San Bernardino, sono varie teste, che anno molti caratteri comuni con quelle già descritte di Sant'Onofrio. Le facce vi sono allungate, carnose e con larga fronte, come vedesi specialmente nel giovane signore dal gran robone bianco, all'estrema destra della composizione, il quale ha il solito naso carnoso e pendente. Le tre donne vicine ai due frati, ritti presso la testa del morto, hanno pure nel tipo molto di comune colle Sibille di Sant'Onofrio, e di esse, quella che porge il seno al figlio, rassomiglia alla Madonna in trono di Sant'Onofrio, la quale forse meglio delle altre figure conserva i caratteri pinturicchieschi. La vecchia Sibilla del gruppo a destra rammenta molto la vecchia col pezzotto bianco in capo che parla alle tre donne alle quali accennavo ora.

Eppure non si può non vedere in queste teste, che chiamerò di maniera classica, l'influenza del Sodoma, perchè esse, quantunque rassomiglino alle donne del Betti, che ora ho descritto, nei tratti del viso, nella forma del capo, nella linea del naso, hanno quel certo che di nuovo, che ci richiama alla mente le opere del grande Vercellese.

Certamente già nelle prime pitture del maestro lombardo doveva cominciare a formarsi quel tipo di testa maravigliosa che giunge al colmo della perfezione nel celebre affresco delle nozze di Alessandro e Rossane.



LE SIBILLE, DEL PERUZZI

(Chiesa di Sant'Onofrio in Roma)



DETTAGLIO DELLA TESTA DELLA SIBILLA, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Fontegiusta in Siena)

Sull'animo del giovane artista senese dovettero fare impressione quelle teste grandiose, poichè non è impossibile che, oltre agli affreschi del convento di Sant'Anna, egli avesse occasione di vedere altri disegni e quadri eseguiti dal Bazzi, durante la sua prima dimora in Siena.

Anche il raffrontare opere posteriori del Sodoma con quelle del Peruzzi riesce utile, tanto più che a nessuno può sfuggire la relazione che c'è fra queste pitture.

Si paragonino, per esempio, le teste delle Sibille di Sant'Onofrio, e specialmente quella della Sibilla colla mano alzata, nel gruppo di destra, colla testa dell'angelo che sorregge il piccolo San Giovanni Battista nel Presepio del Bazzi, che si conserva nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti a Siena, e colle stesse Sibille si paragoni la piccola testa dell'angelo cogli occhi volti al cielo, che sta vicino ad Eva nel quadro di Gesù al Limbo del Bazzi, nella medesima Galleria.

Per l'acconciatura del capo e per il disegno del volto hanno rassomiglianza colle Sibille di Sant'Onofrio le teste femminili del Sodoma nella Presentazione della Vergine, nell'oratorio di San Bernardino.

Le ancelle, ed in ispecie quella che regge la brocca, nell'affresco delle Nozze d'Alessandro e Rossane e le donne che formano il bel gruppo sulla sinistra dell'affresco della Tenda di Dario, hanno tutte il tipo ora descritto, ma più bello e perfetto; sicchè piuttosto che colle Sibille di Sant'Onofrio esse vanno raffrontate colle soavi figure muliebri della cappella Ponzetti a Santa Maria della Pace, dove al Peruzzi riuscì di recare a perfezione questo suo tipo prediletto di bellezza femminile, ingentilendolo e rendendone più graziose le caratteristiche senza abbandonarne alcuna.

A nessuno può sfuggire la rassomiglianza di alcune delle teste femminili di Sant'Onofrio con quelle abbozzate dal Sodoma per il suo quadro della Leda, e che ora si conservano a Windsor-Castle. Ma anche nei corpi, e non solamente nelle teste del Peruzzi, manifestasi l'influenza del Sodoma e si scorge a prima vista la grande differenza fra i corpi rigidi, stecchiti e persino sproporzionati dell'affresco centrale colla Madonna in trono, e quelli delle Sibille e degli Apostoli, bene proporzionati, dalle membra rivestite giustamente di carne, che si piegano armonicamente sotto l'ampia veste. Queste figure hanno riscontro nelle bellissime del Bazzi, che poneva tanto studio nel disporre in bei drappeggi le vesti classiche colle quali copriva gli svelti corpi dei suoi personaggi. I panneggi degli Apostoli e delle Sibille di Baldassare possono raffrontarsi con quelli del Sodoma nell'oratorio di San Bernardino a Siena, e persino con quelli della Farnesina.

Le figure aduste e magre, colle scarse vesti, hanno invece molti caratteri comuni con talune del Pinturicchio; si paragoni, per esempio, il San Giovanni Battista, ritto vicino al trono della Vergine, in Sant'Onofrio, col Cristo benedicente della cappella Bufalini, e si troverà uguale la posa delle gambe, uguali i piedi, lunghissimi nella parte anteriore, il braccio magro col polso grosso e la grande mano ossuta. Identico è pure il mantello, di stoffa sottile, con pieghe profonde e poco naturali, gettato sul braccio destro piegato.

Tanto nel Cristo dell'Aracoeli quanto nel San Giovanni Battista di Sant'Onofrio vediamo la stessa fronte alta, spaziosa, sporgente e di forma cuspidale, con una curiosa luce, che corre da una tempia all'altra; gli occhi sono piccoli e pungenti, colla palpebra superiore avanzata; il naso lungo, sottile e pendente sul labbro superiore, che sporge ad angolo; in generale la testa, larga alle tempia e con zigomi grossolani, termina con un lungo mento ossuto, ricoperto di rada barba oscura, che dà al tutto un aspetto caprino e non serve a rendere più simpatica l'espressione del volto, devota ma stupida.

Questa stessa costruzione di testa ed espressione atona ritrovasi nei santi Girolamo ed Onofrio, modificata solamente dalla gran barba e dalle sopracciglia corrugate, che danno al volto un'aria pensosa.

Somiglianti al San Giovanni Battista sono il pastore coll'agnello, il San Giuseppe e, dei Re Magi, quello vecchio, inginocchiato, che recandosi colla sinistra al petto la corona,

porge colla destra un calice al Bambino. Nel quadro della Fuga, più che San Giuseppe, ha questo tipo il mietitore, e fra gli Apostoli specialmente il San Paolo del gruppo a sinistra. Nell'Incoronazione, la testa di Nostro Signore, benchè meglio disegnata di quelle descritte finora, ha però comune con esse la fissità degli occhi, la grossezza delle palpebre e la sporgenza degli zigomi.

Questo tipo è derivato dalla scuola del Pinturicchio e si può osservare nel San Francesco del quadro della Vergine in trono, di questo maestro, nella chiesa di Sant'Andrea a Spello. Pinturicchiesche sono pure in Sant'Onofrio le teste dei quattro vecchi Apostoli nel gruppo a sinistra. Nella cappella Bufalini, oltre al Cristo, hanno questo tipo: nei riquadri della volta, San Matteo Evangelista, che rammenta molto il Redentore, il quale incorona la Vergine in Sant'Onofrio, e nell'affresco a sinistra, dove sono rappresentati i funerali di San Bernardino, il mendicante che mostra il moncherino, il signore col robone giallo, ornato di pelliccia bianca e i due frati ai piedi del cataletto.

Osserviamo ora le teste delle Madonne, che sono negli affreschi del nostro cappellone. Delle quattro hanno più stretta relazione col secondo tipo descritto quelle della Vergine in trono e della Vergine coronata; quelle dell'Adorazione e della Fuga hanno invece più affinità con alcune teste di Sibille del gruppo a sinistra, ed in esso specialmente colle due ultime a sinistra.

Questo secondo tipo mostrasi più chiaramente nella Santa Caterina, che sta ritta vicino a Sant'Onofrio. Essa ha la fronte convessa e sporgente, come nelle teste già descritte, ma il volto più breve e di forma tondeggiante col naso sottile, che termina in un apice piuttosto acuto; ha gli occhi pungentissimi colle palpebre grosse.

Questo tipo può dirsi pinturicchiesco, e lo ritroviamo infatti nella Madonna col Bambino, dipinta dal Pinturicchio, nella lunetta sopra la porta della chiesa di Santa Maria della Pietà ad Umbertide, e molta rassomiglianza c'è altresì fra la testa della Madonna della Fuga in Sant'Onofrio e quella della Madonna in trono con Santi, del Betti, nella chiesa di Sant'Andrea a Spello. In queste due ultime la faccia è perfettamente tonda; sporgenti alquanto le palpebre e specialmente la superiore; gli occhi al solito pungenti.

Ai tipi femminili, esaminati ora, ne corrispondono due maschili, pure differenti fra loro. Abbiamo già osservato le linee del volto di San Giovanni Battista; ora invece vedremo che la testa di San Giovanni Evangelista del gruppo destro degli Apostoli ha grande rassomiglianza con quelle delle Sibille di tipo classico, poichè è ampia ed ha il viso ovale e non allungato come quella del Battista; gli occhi piccoli non sono bene collocati ai lati del naso, che scende molto in giù col suo apice spiovente sulla bocca tumida; il mento ed il collo sono ampi e carnosi.

Carattere comune a tutte queste teste del secondo tipo è la ricca capigliatura bionda, che coi lunghi ricci ondulati circonda il capo come d'un'aureola d'oro.

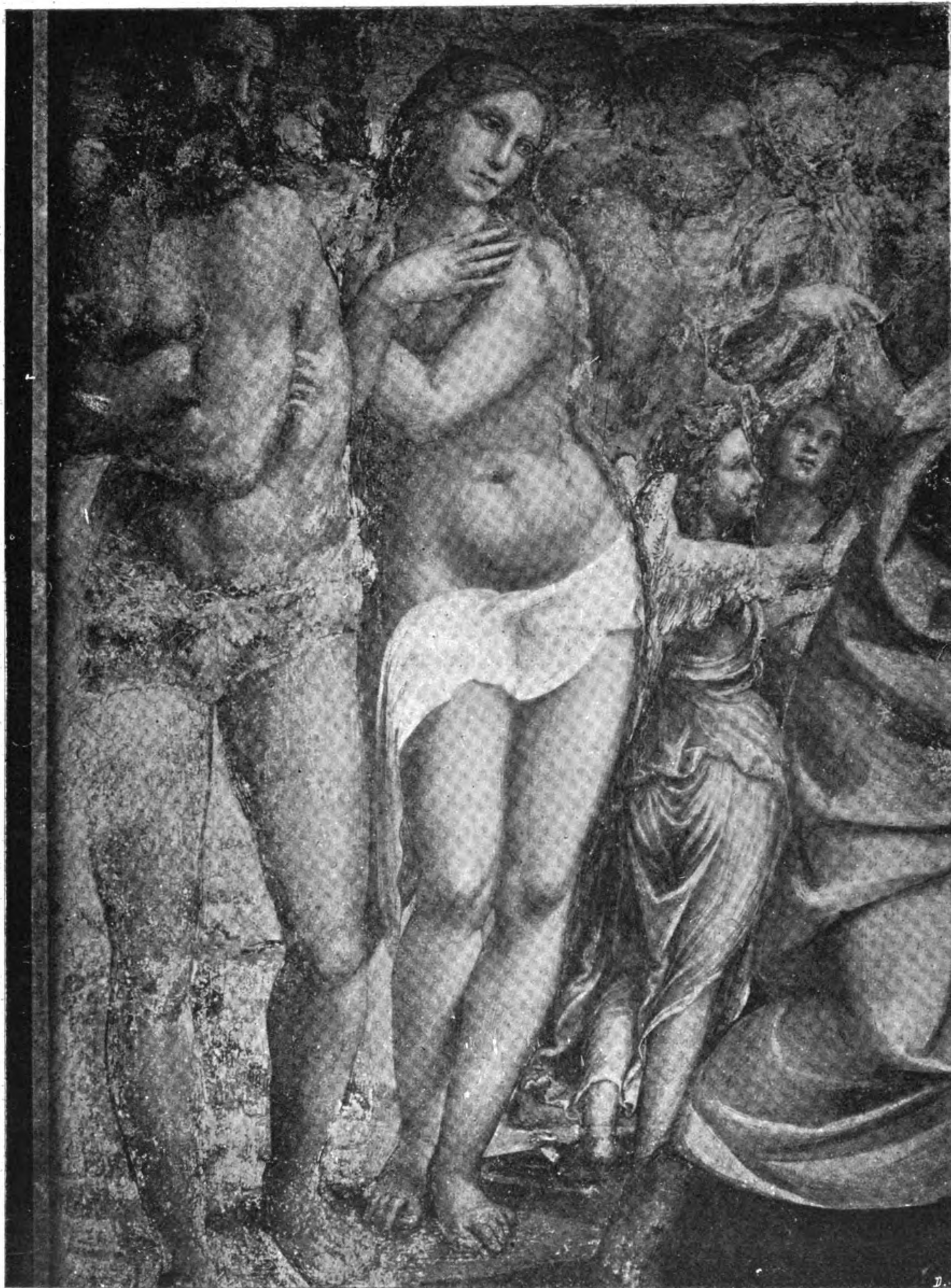
Queste teste, alle quali non trovasi riscontro nei dipinti del Pinturicchio, rassomigliano invece molto alle migliori teste del Sodoma, ed il San Giovanni Evangelista di Sant'Onofrio, quantunque sia tutt'altro che bello, rammenta tuttavia Efestione ed Imeneo delle Nozze di Alessandro e Rossane, Se ora dalle teste e dai corpi veniamo alle vesti, vediamo che il Peruzzi, specialmente nei due gruppi delle Sibille, mostra una cura straordinaria degli ornamenti e dei più minuti particolari. Dalle acconciature del capo sino ai ricchissimi sandali, tutto è studiato da modelli antichi, sicchè chiaramente si vede come ogni sua cura fosse volta a creare tipi, i quali avessero in sè molto del vagheggiato ideale di bellezza classica. I capelli, raccolti in grandi matasse, s'annodano vagamente intorno al capo, in varie fogge, formando talora, come nella Sibilla dalle mani giunte, nel gruppo destro, una specie d'elmo, che scende sino a nascondere parte delle orecchie.

Quest'acconciatura, di gusto antico, ritrovasi anche nelle donne del Bazzi; si pensi infatti ai suoi disegni per il quadro della Leda, nei quali si vede quanta cura il maestro vercellese ponesse nel disporre i capelli intorno al capo della giovane donna.



IL PRESEPIO, DEL SODOMA

(Accademia di Belle Arti in Siena)



ADAMO ED EVA, DETTAGLIO DEL QUADRO GESÙ AL LIMBO, DEL SODOMA

(Accademia di Belle Arti in Siena)

Una pettinatura somigliantissima a questa della Leda ritrovasi nella giovane Sibilla bionda del quadro a sinistra, la quale, coll'indice, sembra voglia imporre silenzio alle compagne.

Baldassare ama altresì di circondare i capelli con fascie e bende, che talora s'avvolgono intorno al capo a foggia di turbante, come nella Sibilla colle mani giunte, del quadro a sinistra, e talvolta scendono lungo il collo e vanno ad annodarsi sul seno.

Acconciature semplicissime sono invece quelle delle figure dei riquadri inferiori; esse hanno i capelli suddivisi modestamente sul fronte e pettinati lisci sulle tempie, nè vi si vedono bende, nastri od altro che sappia d'artificioso; si paragoni la giovane Santa Caterina d'Alessandria, a sinistra della Vergine in trono, colle donne che assistono ai funerali di San Bernardino nella cappella Bufalini, e si ritroverà un'acconciatura somigliantissima.

Nei tre quadri inferiori anche le vesti sono semplicissime, poichè scende su tutto un gran manto, fermato sul petto con una fibula. Curati invece sino nei più minuti particolari sono gli abiti delle Sibille; essi consistono in una tunica o sottoveste all'antica, la quale lascia scoperta la parte superiore del seno; essa è orlata con una larga fascia dorata ed ornata nel mezzo d'una gran fibbia gemmata. La veste è rimboccata su di una cintura che stringe la vita; le maniche, rigonfie talvolta superiormente, scendono sino all'avambraccio, lasciando scoperta un'altra manica più stretta, che va sino al polso. Oltre a questa sottoveste il corpo è ravvolto in un ampio mantello di vario colore, e spesso vediamo le figure vestite d'un peplo greco, come quello che indossa, nel quadro di sinistra, la Sibilla che detta.

Per ultimo ci restano da esaminare gli ornamenti ed i fregi che hanno tanta importanza in quest'opera. Fra le parti ornamentali della cappella maggiore di Sant'Onofrio vanno prima osservati i pilastri, che nella parte inferiore dividono l'una dall'altra le tre grandi composizioni della vita di Maria; poi le fascie a stucco ed a chiaroscuro della volta e dell'arco.

I pilastri della parte inferiore, sormontati da un capitello corinzio, che vediamo poi ripetuto nell'affresco della cappella Ponzetti a Santa Maria della Pace, sono a tinta d'oro, sulla quale spiccano graziosissimi ornati, composti di piante fantastiche, fra cui sono mascheroni e figurine umane che sostengono vasi e targhe e sbocciano come fiori dalle foglie capricciose, che spesso prendono forma di strani uccelli dai lunghi colli. Questi ornati sono di quelli che andavano sotto il nome di grottesche, e che Benvenuto Cellini proponeva di chiamare mostri per quell'accoppiarsi della natura umana coll'animale e spesso colla vegetale.

Queste grottesche del Peruzzi sono discendenti da quelle bellissime che il Pinturicchio dipinse in Siena ed in Roma, e per avvedersi di questa dipendenza è prezioso il paragonarle con quelle di questo pittore in Santa Maria del Popolo ed in Santa Maria in Aracoeli.

In Santa Maria del Popolo, tanto nella prima quanto nella quarta cappella a destra, ritrovansi gli stessi pilastri cogli ornamenti vegetali ed animali su fondo d'oro, ed il colore delle figurette, le targhe, la foggia dei vasi, i mascheroni, tutto si vede ripreso dal Peruzzi, che però, mostrando qualche incertezza nella costruzione dell'ornato, riesce inferiore al maestro; infatti tutto quell'intreccio di piante e d'uomini nei pilastri di Sant'Onofrio spesso non è organico, non risolvendosi, si può dire, le forme una nell'altra, ma lasciando qua e là qualche interruzione poco gradevole. Lo stesso può dirsi degli ornati a chiaroscuro su fondo dorato del soffitto della camera d'Eliodoro, dove i fregi dei grandi fascioni non sono sempre organici. Anche gli ornati a chiaroscuro sono appresi dal Pinturicchio, sia ch'essi abbiano ufficio architettonico di cornici e liste, ed allora è utile paragonare le corone d'alloro che dividono l'uno dall'altro i riquadri del catino di Sant'Onofrio con quelle identiche di Santa Maria del Popolo, sia che abbiano ufficio più schiettamente ornamentale, ed allora i fregi a chiaroscuro che empiono i riquadri fra le piccole composizioni dell'arco del cappellone di Sant'Onofrio vanno raffrontati con quelli dello stesso Peruzzi nella camera d'Eliodoro, e gli uni e gli altri con i fregi del Pinturicchio nella volta della quarta cappella a destra

in Santa Maria del Popolo, dove sono da notarsi specialmente alcune curiose figure macrocefale, dipinte a chiaroscuro nelle lunette della volta, a somiglianza di vittorie antiche, che a due a due sostengono uno strano arnese, di forma indistinta fra il tripode e la lira.

Due vittorie simili trovansi dipinte di mano del Peruzzi, sull'arco di Sant'Onofrio, sorreggendo un tondo, vedovo ormai di qualsiasi pittura. Per la testa alquanto grossa, per la posa delle braccia e specialmente per la strana piegatura delle gambe, esse rassomigliano a quelle del Betti al Popolo ed alla grande Fama, che lo stesso Peruzzi dipinse nella sua favola di Perseo e Medusa, alla Farnesina.

Particolari identici e comuni al soffitto della camera d'Eliodoro ed alla cappella di Sant'Onofrio ritrovansi anche nei pilastri del grande portico, dipinto nell'affresco dei funerali di San Bernardino, all'Aracoeli.

Da questo esame dell'opera di Baldassare Peruzzi a Sant'Onofrio risulta che in essa il giovane maestro portò la sua maniera di scuola, appresa dal Pinturicchio, e le sue aspirazioni ad un'arte superiore, bella di purissima bellezza classica, avendo fisse davanti agli occhi le opere antiche ed i grandi esempi del Bazzi.

In quest'opera giovanile dell'artista, che ancora manca d'abilità tecnica, le varie tendenze non si sono ancora fuse, e quindi essa ha quei difetti di poca armonia, quella differenza di stile e di composizioni, che per tanto tempo l'hanno fatta dividere fra due maestri. Quindi non sarà tempo perso il parlare ora brevemente di altri affreschi, sconosciuti a molti, e che sono di grande importanza per la storia dello sviluppo artistico del nostro maestro, perchè eseguiti certamente poco dopo quelli di Sant'Onofrio, ma già con caratteri di maggiore unità organica

Queste pitture si trovano sullo stesso colle Gianicolo, nella chiesa di San Pietro in Montorio, celebre per il maraviglioso tempietto del Bramante e per la Flagellazione di Sebastiano del Piombo e cara al popolo per la sepoltura che v'ebbe la infelice Cenci, ed ornano le nicchie d'altare delle due cappellette, dopo quella della Flagellazione.

Trascurate dai più, da alcuno assegnate vagamente alla scuola del Peruzzi, il solo Cavalcaselle ne parla, discutendone il valore, e nella sua *Storia della pittura in Italia,* a pagina 403, egli scrive:

« Prossime allo stile misto di Sant'Onofrio sono in San Pietro in Montorio, nella seconda cappella a destra, l'Incoronazione della Madonna con angeli, quattro figure allegoriche sugli archi, ed angeli con stemmi e quattro figure sull'altare vicine alle già descritte. Tutte queste pitture sono cose mediocri, rovinate, di mano di un pittore della cerchia del Pinturicchio e del Peruzzi ».

Ora, con buona licenza dell'illustre uomo, a me queste oscure pitture di San Pietro in Montorio non sembrano così povera cosa; anzi per molti caratteri le credo superiori a quelle della cappella maggiore di Sant'Onofrio.

Più avanti il Cavalcaselle scrive che in esse si vede l'influenza umbra e lombarda; proprio quella stessa che subì il Peruzzi e della quale sono così chiari gl'indizi negli affreschi esaminati.

La vicinanza delle chiese, lo splendido effetto decorativo delle pitture fatte per i Gerolamini di Sant'Onofrio, avranno probabilmente invogliato i Francescani di San Pietro in Montorio a far venire il giovane pittore ed a commettergli la decorazione delle due cappelle; un esame accurato ed opportuni raffronti colle pitture di Sant'Onofrio rafforzeranno questa supposizione.

Cominciamo dall'osservare che cosa rappresentino queste pitture. Nel catino della seconda cappella, detta della Madonna della Lettera, è raffigurata l'Incoronazione della Vergine, e nell'arco, due da ciascun lato, sono quattro donne, che dagli attributi e dai motti scritti su lunghe liste svolazzanti mostrano d'essere le quattro virtù teologali: Giustizia, Fortezza, Temperanza e Prudenza. Più difficili da indentificare sono invece le altre quattro



LA MADONNA COL BAMBINO E DUE SANTE, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Santa Maria della Pace in Roma)



LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO, DI B. PERUZZI

(Chiesa di Santa Maria della Pace in Roma)

donne che ornano l'arco della cappella seguente; forse in esse il pittore volle raffigurare le quattro Sibille maggiori.

A chi osservi queste figure femminili ed abbia prima esaminato con cura le Sibille di Sant'Onofrio non può sfuggire la generale rassomiglianza che v'è fra le une e le altre, benchè queste di San Pietro in Montorio appariscano di razza più fina, più composte nella persona e con vesti più accuratamente ornate e rabescate.

Ritroviamo in queste donne le stesse figure alte, ma non snelle, sedute a gambe divaricate, sicchè a prima vista fanno impressione di tozze. Si paragoni, ad esempio, la figura della Fortezza con quella di Nostro Signore nell'Incoronazione a Sant'Onofrio, e si vedranno le stesse membra aduste, terminanti in estremità grossolane, fra le quali va specialmente notato il piede lungo, col collo grosso e la caviglia scarna e sformata.

Questo carattere delle estremità è evidentissimo se si paragonano alle mani ed ai piedi della Fortezza quelli del San Giovanni Evangelista e delle due Sibille, sedute sul davanti del quadro a destra in Sant'Onofrio. Le vesti delle Virtù e delle Sibille di San Pietro in Montorio, per la foggia e per la stoffa sottile che scende in lunghe pieghe simmetriche fra le ginocchia, sono somigliantissime a quelle di Sant'Onofrio.

Anche in queste pitture di San Pietro in Montorio possiamo osservare due tipi di teste; le differenze sono meno crude che in quelle dell'altra chiesa, ma i caratteri, benchè più delicati, sono gli stessi.

Al primo tipo, che abbiamo chiamato classico, ritroviamo qui la perfetta corrispondenza; infatti le teste sono di forma ovale con mento breve e grasso, la fronte cuspidale e sporgente; il naso è grossolano all'apice, difetto questo che si osserva specialmente nella Prudenza, mentre la Temperanza e la Fortezza hanno il naso meglio profilato nella parte mediana superiore e nell'attaccatura colla fronte.

La bocca della Giustizia è sporgente e tumida, come pronta al bacio, con quell'aria d'ingenuità fanciullesca che sta sulle labbra delle Sibille di Baldassare a Sant'Onofrio ed a Siena. La Prudenza ha grandissima rassomiglianza colle due prime Sibille nel quadro a destra, e specialmente con quella che ha in capo una specie di cappuccio, ornato con uno spillone gemmato, ha comune il collo, grossolano in ogni sua parte, ed il naso pendente, che dà al viso un'espressione pecorile.

La Giustizia ha invece comune colle teste di alcune Sibille di Sant'Onofrio il gravissimo difetto della soverchia grossezza delle palpebre, che fanno sembrare gonfi gli occhi. La fronte sporgente e vuota di pensiero, colle sopracciglia alzate come in atto di stupore è comune alla Giustizia, alla Prudenza ed a varie delle Sibille già descritte. Nè solamente nella forma delle varie parti del volto v'è rassomiglianza, perchè anche nell'atto della testa, in quel suo volgersi verso l'alto, mostrando il collo grosso, v'è grande affinità; si paragoni la testa della Giustizia con quella della Sibilla, che colla mano addita il cielo, nel gruppo centrale delle Sibille di Sant'Onofrio.

Un tipo ben diverso di testa ritrovasi invece nella Fortezza, che somiglia alla Santa Caterina d'Alessandria, poichè ha il naso sottilissimo all'attaccatura colla fronte, profilato con due linee decise e parallele e che termina in una punta alquanto acuta e rialzata; i suoi occhi hanno palpebre molto lumeggiate, grosse e sporgenti. Le sopracciglia, tanto arcuate al disopra dell'occhio nelle altre teste, nella Fortezza e nella Santa Caterina sono meno sollevate e corrono con dolce curva, quasi parallele al taglio dell'occhio.

La pupilla della Fortezza, piccola e nera, dà agli occhi quello stesso sguardo acuto e penetrante della Santa Caterina di Sant'Onofrio, ed anche per la bocca, dal labbro superiore grosso e carnoso e dall'inferiore piccolo ed in forma di rossa ciliegia, si rassomigliano questa Santa e questa Virtù.

Quindi in San Pietro in Montorio ritroviamo i due tipi già visti in Sant'Onofrio, ma con caratteri meno crudi, poichè quantunque il disegno, come abbiamo visto, sia talvolta scorretto, le maniere delle due scuole sono più fuse.

Nella seconda cappella anche il catino è ornato di pitture, che raffigurano l'Incoronazione di Maria Vergine, orribilmente restaurata ed impiastrata, sicchè non solamente non conserva più traccia dell'antico colore, ma anche il disegno ne è sformato.

Il gruppo centrale della Madonna e di Nostro Signore è somigliantissimo, per composizione e movimento delle figure, a quello dell'Incoronazione di Sant'Onofrio, e specialmente, pel disegno delle teste e la foggia delle vesti, colle strette e lunghe pieghe.

La testa di Gesù è del tipo che noi a Sant'Onofrio abbiamo chiamato del San Giovanni Battista, ed ha quel certo aspetto caprino e sciocco, già notato; la Vergine invece, col capo reclinato per ricevere la corona, ha rassomiglianza colla Madonna incoronata e con quella della Fuga in Sant'Onofrio.

Queste rassomiglianze ed altre, che facilmente si possono rintracciare, come, per esempio, degli angeli che circondano il gruppo centrale cogli Apostoli di Sant'Onofrio; la disposizione delle composizioni; il tipo delle teste; le estremità grossolane; la vicinanza alle Virtù e Sibille degli archi, le quali, senza dubbio, sono da attribuirsi al Peruzzi, ci condurrebbero ad assegnare allo stesso artista anche le pitture del catino. Le vesti presentano particolari talvolta identici a quelli di Sant'Onofrio; il manto, che Nostro Signore porta sopra la sottoveste, scende sul braccio sinistro colle stesse pieghe non naturali che ha in Sant'Onofrio, ed è notevole la rimboccatura della stoffa, che, in luogo di ricadere, com'è sua natura, poco più su del gomito, è ripiegata in dentro, formando un rigonfio, che ritrovasi tale e quale nel mantello di Gesù nell'Incoronazione di Sant'Onofrio. Come in questa figura, così pure qui il manto prima di passare sulla spalla sinistra, avendo un lembo rivolto in fuori, gira dietro al dorso per ritornare poi sul davanti, all'altezza della cintura.

Quantunque vi siano tali rassomiglianze, in San Pietro in Montorio il disegno di questi particolari apparisce assai più stentato, e la stessa osservazione potrebbe ripetersi esaminando la veste della Madonna.

Gli angeli, che cantando e suonando circondano il Salvatore e la Vergine, benchè orribilmente restaurati, pure hanno chiari i caratteri del Peruzzi; infatti, per disegno, molto superiori alle figure centrali, richiamano alla mente le Sibille ed il gruppo destro degli Apostoli di Sant'Onofrio, ed hanno pure molta affinità colle Virtù e colle Sibille degli archi. Le estremità grosse, come, per esempio, i piedi dell'angelo a destra, che suona una lunga tromba, sono identiche a quelle bruttissime della Fortezza. Le teste coperte da lunghe chiome bionde, di pelo crespo, che non circondano organicamente il capo e spiovono sgraziate, come parrucche malfatte, sulle spalle, hanno rassomiglianza colle teste cosiddette, classiche delle Sibille di Sant'Onofrio, e l'angelo che suona la tromba rassomiglia assai al San Giovanni Battista di quella chiesa.

Ora, tra le figure del catino della cappella della Madonna della Lettera e quelle del cappellone di Sant'Onofrio si trovano identiche particolarità di poca importanza, che indicano non la stessa mano d'un artista geniale, ma la copia pedantesca di un imitatore da strapazzo, che raccogliendo qua una testa, là una veste, copiando bene spesso le cose meno belle e più strane e che più gli davano nell'occhio, ha messo assieme un brutto centone.

Questa Incoronazione di San Pietro in Montorio sembra eseguita da qualche ragazzo di bottega del Peruzzi, il quale, dopo macinati i colori del maestro, trovava il tempo d'imbrattare il catino di quella cappella, della quale Baldassare aveva già dipinto l'arco.

La squisita cura e gentilezza colle quali sono dipinte sugli archi le Virtù e le Sibille non fa che accrescere l'impressione sgradevole che fanno sull'osservatore queste povere imitazioni.

Roma, 1896.

FEDERICO HERMANIN.

EPIGRAFI ED ISCRIZIONI DIVERSE

DELLA CERTOSA DI PAVIA

Cum essem apud Insubres vidi monasterium quoddam Ordinis Cartusiani non ita procul a Papia: in eo templum est intus ac foris, ab imo usque ad summum candido marmore constructum et fere quicquid inest rerum marmoreum est, velut altaria, columnae, tumbae.

Erasmo di Rotterdam, *Convivium religiosum.*



La epigrafia della Certosa pavese non fu ancora pubblicata benchè il tempio goda di tanta notorietà e grande oltremodo sia l' interesse degli studiosi d'arte e di archeologia intorno ad esso.

Vorremmo supplisse a tale mancanza il breve saggio che ne è grato di presentare in occasione del quinto centenario della fondazione della memoranda Certosa, che è gloria ed onore del suolo lombardo, e ne siano qui permesse alcune osservazioni generali che valgano a chiarire lo scopo del lavoro e i caratteri dell'epigrafia di cui ci intratteniamo.

Non devesi intanto chiedere all'epigrafia stessa più di quanto essa può dare, attesa la natura affatto mistica e contemplativa dell'Ordine certosino che tenne il tempio ed il monastero per più di quattro secoli.

Le iscrizioni difettano così in genere di date e notizie storiche, quando si eccettuino la grande lapide riferentesi al Mausoleo del fondatore e poche altre; prevalgono invece i motti e le sentenze d' indole meramente ascetica, tolti per lo più ai libri dei santi padri, e in ispecial modo ai profeti del Vecchio Testamento.

Contuttociò, l' interesse non è per questo meno vivo, attesochè ci rivelano quei concetti, le aspirazioni e le tendenze di quest'Ordine cenobitico per eccellenza, che, pur serbandosi ligio sempre alla disciplina del più rigido cattolicesimo, ebbe spesso toccanti espressioni di carattere affatto personale ed umano, com'è della scritta che vedesi sul lavabo del Refettorio della Foresteria:

A C Q V A M A N V S
LACHRIME
CORDA LAVANT

oppure dell'altra, che sembra un grido di terrore del certosino cui si spalanca davanti la voragine dell' inferno:

NE DESCENDAM MORIENS.

In un altro canto del tempio sono cenobiti assorti in estasi o sparuti dal digiuno e dalla vigilia che dicono, col linguaggio di un'appassionata epigrafia, inspirata alle visioni di Santa Caterina da Siena:

AMORE LANGVEO

oppure:

O FELIX
SOLITVDO

nè vi manca il motto indovinello e lambiccato, quale è quello che leggesi sotto la Vergine dell'Omodeo nella porta dal piccolo chiostro al tempio:

FELIX MATER AVE QVE MVNDVS SOLVITVR AVE
QVE GENITRIX EVE VEH FACIS ESSE BREVIS

o l'altro del profeta Osia:

ERO MORS TVA O MORS.

Per chi pregia maggiormente nell'epigrafia d'un monumento i dati e le notizie che si riferiscono alla parte artistica, ecco di fianco all'iscrizione sulla porta del piccolo chiostro la segnatura del più vigoroso e valente degli scultori del Rinascimento lombardo, così espressa:

IOHANES ANTONIVS DE MADEO FECIT OPVS

oppure nei grandi affreschi del coro monacale la firma del Crespi Daniele, detto il Cerano, colla data del 1630, l'anno stesso della sua morte; o infine sur una vetrata di altra delle cappelle di sinistra la scritta:

ANTONIVS DE PANDINO ME FECIT.

Gli amatori della epigrafia classica hanno campo alla loro volta di raffrontare, nei medaglioni del basamento della facciata del tempio, le iscrizioni che vi si leggono intorno ai ritratti dei principali eroi e imperatori del mondo antico e romano, con quelle delle monete e dei medaglioni più conosciuti, nè mancheranno gli studiosi dall'osservare come lo spirito del Rinascimento tentasse le sue prove anche in quel campo coll'aggiunzione di iscrizioni di suo speciale gradimento, quali sono quelle del:

VELOX AVXILIVM

sulla medaglia col soggetto di due cavalieri correnti, oppure di:

INNOCENTIA E MEMORIA MORTIS

su quella di due putti seduti in mesto atteggiamento presso un nudo teschio.

Scorrezioni diverse si notano qua e là nelle diverse leggende ed anche nelle lapidi propriamente dette, qual è quella della voce AVSILIVM scritta coll'S, oppure dei genitivi o dei dativi spesso usati per voci della prima coniugazione con la semplice E anzichè col dittongo AE, come vedesi nella cartella sopra l'altare della quinta cappella di sinistra dedicata D. CATHARINE; ma ciò non deve recar meraviglia, pieni essendo di scorrezioni consimili gli atti ed i documenti sforzeschi.

Nel complesso, l'epigrafia della Certosa pavese torna più che altro di particolare interesse alle persone dedite alla religione, e la lunga fila di santi e martiri, per lo più certosini, che abbiamo sott'occhi nelle scritte illustrative dei quadri sparsi nelle sale del Capitolo dei padri e dei laici e in quelle del refettorio, se può parere a tutta prima poco attraente, giova nondimeno a ben caratterizzare l'ambiente e metterci sott'occhio l'austerità dell'Ordine e il trasporto con cui i suoi membri, pur segregati per elezione dal mondo, sacrificarono soventi la vita loro per gl'interessi della loro congregazione e della Chiesa cattolica.

Ed ora diamo senza ulteriori commenti, che i lettori potranno far meglio da loro, il piccolo ma eletto manipolo delle iscrizioni del tempio e dei locali del monastero e più specialmente di quelli noti ed accessibili al pubblico.

VESTIBOLO:

Sulla fronte della grande porta d'accesso al monastero, con dipinti di Bernardino de Rossi del 1508.

Nelle lunette del cornicione, incominciando da sinistra. Sul filatterio a designazione dal 1° profeta:

SALOMON REX ISRAEL P.PROH

Sulla cartella rettangolare che esso tiene colla sinistra:

HORTVS CONCLVSUS
FONS SIGNATVS

Sul filatterio a designazione del 2° profeta:

HIEREMIAS P.PROH.

Sulla cartella rettangolare che tiene colla sinistra:

FOEMINA CIR
CVMDABIT VIRVM

Sul filatterio a designazione del 3° profeta:

ISAIA P.PROH.

Sulla cartella rettangolare che tiene fra mani:

ECCE VIRGO CONCIPIET
ET PARIET FILIVM

Sul filatterio a designazione del 4° profeta:

EZECHIEL P.PHA

Sulla cartella rettangolare che tiene a sè davanti:

PORTA HAEC CLAVSA
ERIT PRINCIPI

FACCIATA DEL TEMPIO:

Sopra il finestrone circolare maggiore:

MARIAE VIRGINI MATRI FILIAE SPONSAE DEI

Nelle targhette sulla finestra bifora a fianco della porta, sul lato destro del riguardante:

DOMI
NVS IN
TEMPLO
SAN
CTO
SVO

ET
DEDICA
RVNT POR
TAS ET PA
STOPHO
RIA DO
MINO

DOMI
NVS IN
CELO SE
DES
EIVS

Sulla finestra bifora estrema dal lato destro:

SI QVIS AVTEM TEMPLV DEI VIO LAVE RIT	ET FACTA EST LETI CIA MA GNA IN ISRA EL	DIS PERDET ILLVM DEVS

Sulla finestra bifora estrema dal lato sinistro della facciata:

EDIFI
CAVERV
NT FILII IS
RAHEL SAN
CTA ET AL
TARE DO
MINO

Su una lesena della finestra bifora a sinistra della porta:

S. CATE

Sui medaglioni del primo pilastro a sinistra della facciata, incominciando dal lato sinistro:

CONCORDIA su un medaglione in cui una persona togata, che impugna il caduceo, porge la mano ad una donna con cornucopia rappresentante l'Abbondanza.
OCTAVIANVS CONSVL. Ritratto.
Targa colla biscia viscontea.
TITVS VESPASIANVS. Ritratto.
D. TIT. VESPESIANVS. L'imperatore a cavallo che investe i nemici.

Sul fianco del basamento:

HADRIANVS AVGVSTVS. Ritratto.
M. CLAVDIVS CAESAR AVG. P. M. IR. P. IMP

Sul basamento sotto alla finestra bifora estrema di sinistra:

TITVS CESAR PON. MAXIMVS. Ritratto.
D. COSTANTINVS MAGNVS IMPERATOR. L'imperatore a cavallo.
COSTANTINVS MASIMVS AVGVSTVS. Ritratto dell'imperatore su mezzaluna, con triregno in capo.
Targa colle tre pigne.
MARCVS TVLIVS CICERO CONSVL. Ritratto.
DIVVS IVLIVS CESAR IMPERATOR. L'imperatore ritto in piedi con scettro nella destra e asta nella sinistra.
DIVVS IVLIVS CESAR IMPERATOR. Ritratto.

Sui medaglioni del secondo pilastro sporgenti a sinistra:

ATILA FLAGELVM DEI. Ritratto.
ADRIANVS AVG. COS. IMP. Ritratto.
Targa col leone pileato.
ANTONIVS MAGNVS CONSVL. Ritratto
DIVVS AVGVSTVS PATER. Effigie.

Sul basamento sotto alla finestra bifora di fianco alla porta, sempre sulla sinistra della facciata:

ROMVLVS REMVS. Ritratti accoppiati
ROMVLVS REMVS. La lupa che allatta i due bambini.
TIBERIVS GLAVCIVS NERO. Ritratto.
Targa colle tre pigne.
MAGNVS POMP. TESALLAE REX. Ritratto con petaso a foggia di turbante.
HERCVLES. Ercole nella culla che strozza i serpenti.
CESAR AVGVSTVS P. IMPERATOR. R. Testa dell'imperatore galeato.

Sul terzo pilastro di sinistra a fianco della porta:

HERCVLES. Effigie d'Ercole.
IVDAS MACHABEORVM. con petaso alato.
Targa colla biscia viscontea.
IMPERATOR ALEXANDER MAGNVS. Ritratto.
ANTEVS. Effigie.

Sui medaglioni del fianco destro, presso la porta:

AVRELIVS COMMODVS AVG. GERM. SAR. AFFR. Ritratto.
NABVCODONOSOR REX BABYLON. Ritratto con cappello ad orli arricciati alla chinese.
EVILMERODAC FILIVS REX BABYLONIS. Ritratto con camauro in testa e sovrappostavi corona a punte.

Sul primo pilastro del fianco destro presso la porta:

CIRVS REX PERSARVM. Ritratto.
ALEXANDER MAGNVS IMPERATOR. Ritratto.
Targa col leone pileato.
DARIVS REX PERSARVM. Ritratto.
CAMBISES FILIVS.... RSARVM

Sul basamento sotto la prima finestra bifora presso la porta:

NVMA POMPILIVS REX ROMA. Ritratto con capigliatura a ricci e barba appuntita.
ROMVLVS ET REMVLVS. Ritratti accoppiati.
HABVNDANS FAMA. Donna con cornucopia nella destra e campanello nella sinistra.
Targa colle tre pigne.
VELOX AVSILIVM. Due cavalieri correnti.
TVLLVS HOSTILIVS REX ROMA III. Ritratto con sottile corona.
ANCHVS MARTIVS REX ROMA IIII. Ritratto.

Sui medaglioni del primo pilastro a destra della porta:

IMP. CAESAR DOMITIAN. AVG. GERM. COS XI. Ritratto.
IVLIVS CAESAR IMPERAT. Ritratto.
Targa con stemma ducale.
MARCIANVS AVGVSTVS
CAESAR............. COS. II.

Nei medaglioni del basamento sotto la seconda finestra bifora di destra:

M . TVLLIVS C . P . P . P. **Ritratto colla chioma cinta di lauro.**

MARCHVS ANTONIVS. **Ritratto.**

CONSTANTER CONTERIT INIMICOS. **Cavaliero che investe un guerriero sotto le zampe del cavallo.**

Targa colle tre pigne.

JVSTVS NON CONTVRBABITVR. **Imperatore che rende giustizia. Sul davanti persona paludata con cornucopia.**

SER . GALBA IMP . CAESAR AVG . TRS. **Ritratto col capo cinto di lauro.**

IMP . OTHO CAESAR AVG. **Ritratto con corona di lauro intorno al capo.**

Sui medaglioni del pilastro estremo di sinistra:

ANTONIVS AVG . PIVS P . P . COS XIII. **Ritratto.**

CLAVDIVS CA . AVG. MP IMP. **Ritratto.**

IMP . CAESAR VESP . AVG I . M . TR . P . COS III. **Ritratto.**

DIVVS TITVS VESP . AVG. **Ritratto.**

Targa coll'emblema certosino delle sette stelle.

NERVA VSTVS P . M . TR . P . COS. **Ritratto.**

CAESAR VS.

Sulla cartella del fianco destro della facciata:

TIMETE DEVM.

Sui medaglioni del fianco sinistro della facciata verso il piedicroce:

DOMITIANVS CAESAR AVGVSTVS. **Ritratto.**

NERVA TRAIANVS IMP. **Ritratto.**

INNOCENTIA E MEMORIA MORTIS. **Medaglia di due bambini seduti presso un teschio.**

ANTONINVS PIVS AVGVSTVS.

Targa collo stemma delle tre aquile dei conti di Pavia.

NERO CAESAR ENOBARBVS. **Ritratto.**

NERO CAESAR IMPERATOR. **Imperatore seduto colla Vittoria in mano.**

Sulla croce tenuta dalla statua di S. Elena:

ANGEL'
SICVL'.

NAVATE LATERALI DEL TEMPIO.

Nelle cartelle al disotto delle grandi tele decorative fra cappella e cappella, coi soggetti di monaci e certosini oranti, leggesi incominciando dal lato destro:

AMORE
LANGVEO

ET FECIT
ET DOCVIT

O FELIX
SOLITVDO

FVGIENS
TE NOVI

Ritornando verso la porta, dal lato sinistro:

LATENS
BEATVR

HOC DVCE
QVID METVAM? (certosino che stringe il crocifisso).

DILIGENTI
NIL ARDVVM

ET LATRAT
ET
FVLGET (allusione al cane di S. Domenico).

CAPPELLE DI SINISTRA.

1ª Cappella (S. Maria Maddalena). Sul piedistallo del crocifisso dell'altare in caratteri gotici:

HOC EST ENIM CORPVS MEVM
HIC EST ENIM CALIX SANGVINIS
MEI: NOVI ET AETERNI TESTAMĒTI
MYSTERIVM FIDEI QVI PRO NOBIS
ET PRO MVLTIS EFFVNDITVR
IN REMISSIONE PECCATORVM

Nella vetrata della finestra:

SANCTVS PROTASIVS — SANCTVS GERVASIVS

Sui dipinti a fresco con scene allusive alla santa penitente:

DOMINVS SOLVS
DVX EJVS FVIT

CONTRIBVLASTI CAPITA DRACONVM

A DEO EST OMNIS MEDELA.

2ª Cappella (S. Michele Arcangelo). Nella cartella marmorea al di sopra della pala dell'altare:

MICHAELI PRINCIPI

3ª Cappella (S. Giovanni Battista). Nella cartella marmorea al di sopra della pala dell'altare:

MAGNO
PRAECVRSORI
CVJVS SVB
PRAESIDIIS.

4ª Cappella (Magi e S. Giuseppe). Nella cartella marmorea al di sopra della pala dell'altare:

D. D. MAGIS ET
S. IOSEPHO

5ª Cappella (S. Caterina). Nella cartella marmorea al di sopra della pala dell'altare:

D . D
CATHARINE . V . M
AC SENENSI

Sulla vetrata, Santa Caterina che tiene la ruota del martirio, e nell'orlo nastro colle parole:

CHRISTVS . IHESUS

6ª Cappella (S. Ambrogio). Sulle aureole dei santi della tavola dipinta dal Borgognone leggonsi lumeggiate in oro le scritte:

S . GERVASIVS . S . SATYRVS . S . AMBROSIVS . S . MARCELLINA . S . PROTASIVS

Sulla vetrata della finestra S. Ulderico vescovo, col cuore nella mano destra.

7ª Cappella (Beata Vergine del Rosario). Nella cartella marmorea al di sopra della pala dell'altare:

SVB . TVV̄ . PRAESIDIV̄
CONFVGIMUS
SANCTA DEI
GENITRIX .

NAVATA TRASVERSALE — Braccio di tramontana.

Sui grandi medaglioni dipinti a fresco fra gli archi delle volte, in mezzo a corone di fiori con nastri svolazzanti:

S . IOHANNIS . S . SIMON . S . THOMAS
S . IACOBVS S . MATTHEVS S . TADEVS

Sugli scudi tenuti dagli angeli con festoni presso al finestrone circolare:

IH̄S MR̄A

Sulla lesena a sinistra dell'absidiola di levante:

BEATI
Q
IN DO
S

Sulla lesena di destra dell'absidiola stessa:

GRA
1493 SEC.

Sul lato del basamento verso ponente delle due statue giacenti di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este, in mezzo alla navata:

SIMVLACRA . LVD . M . SFORTIAE . ET . BEATRICIS VXORIS
IN ECCLESIA . POSITA . S . M . GRATIARVM . MEDIOL
ANNO . DOM . MDLXIV . IN HOC . TEMPLO . TRANSLATA .
ET . HIC . ANNO . DOM . MDCCCXCI . COLLOCATA .

Dal lato verso l'altare delle Reliquie:

CHRISTOPHORI . SOLARII . OPVS
A . D . MCCCCLXXXXVII .

Altare delle SS. Reliquie. Nella cartella marmorea rettangolare al disopra dell'altare:

NIMIS HONORATI
SVNT AMICI TVI
DEVS.

Inscrizione dipinta a fresco sulla parete di destra di fianco all'altare:

S.S. RELIQVIAS
IN HVMILI ET ANGVSTO LOCO LATENTES
IN AVGVSTIOREM ET AMPLIOREM HANC
SEDEM HVIVS CART.^{A} PATRES DEBITA
VENERATIONE TRANSFERENDAS
CVRARVNT
PORRO SACROS RITVS MAXIMA
CVM POMPA ET APPARATV DVXIT
ILL.^{VS} ET R.^{VS} D.D. FABRICIVS LANDRIANVS
PAPIENSIS EPISCOPVS
SVCCOLLANTIBVS ITIDEM
RR. PP. PROVINCIAE PRIORIBVS
QVOD QVIDEM NE ALIQVANDO
SILENTIO INVOLVERETVR
HOC MONVMENTO TESTATVM
POSTERIS RELIQVERVNT
ANNO DOMINI
M.D. CXXVIII DIE VIII NOVEMBRIS

Iscrizione dipinta a fresco sulla parete di sinistra:

D.O.M.
ET RELIQVIIS SANCTORVM
ARA HAEC DICATA FVIT AB
ILL.^{MO} ET R.^{MO} D.D. FABRICIO LANDRIANO
PAPIENSIS ECCLESIAE EPISCOPO
IN QVA INCLVSIT RELIQVIAS
S.^{TI} CORNELII PAPAE ET M.^{IS}
S.^{TI} IANVARII EPICOPIS ET M.^{IS}
S.^{TI} NATALI M.^{IS}
S.^{TI} LAZARI M.^{IS}
S.^{T} CALIACAE V. ET M.^{IS}
S. IVANNAE V. ET M.^{IS}
ET S.^{TE} GENEVRAE V. ET M.^{IS}
ANNO A PARTV VIRGINIS
MDCXXVIII DIE VIII NOVEMBRIS.

Sulla parete di separazione della navata trasversale del Prebisterio, nelle cartelle marmoree sotto le due statue delle nicchie:

S. IOAMNES BAPTISTA — S. BRVNO PATRIAR

In due cartelle sulla gran cancellata di separazione della navata trasversale dalle tre navate maggiori del tempio, tanto verso l'altar maggiore, quanto verso la porta del tempio:

SVPER FEROR.

Coro monacale o Presbiterio. — Sul primo gran dipinto a fresco di destra di Daniele Crespi, detto il Cerano, col soggetto di Cristo giovinetto in mezzo ai dottori della Sinagoga:

DANIEL
CRISPVS
MEDIOLANĒSIS
1630

Sul gran dipinto dal lato opposto raffigurante la Natività, in una fascia al disopra della capanna:

GLORIA IN ALTISSIMIS DEO ET IN TERRA PAX.

Nella fascia in alto, coi ritratti dei principali santi e martiri dell'Ordine certosino, incominciando da destra:

HORNE
VILELM^{VS} MAR

HVNFRIDVS
MILDELMORE
MARTYR

B.^{VS} ODO.

Nella fascia stessa al posto di mezzo sopra l'abside maggiore:

B. STE.

poi retrocedendo verso la porta d'accesso al coro:

B. PETRO
NIVS

MENDEGATE
SEBAS.^{VS} MAR.

MEVE
VILLIM.^{VS} MAR.

Sulle pitture dell'abside di destra con angeli adoranti intorno ad una stella raggiata. Intorno alla stella circolarmente:

CHARITAS DEI DIFFVSA
EST IN CORDIBUS NOSTRIS.

Su filatterî tenuti dagli angeli di destra:

ILLI SOLI SERVIES

DABIT VIRTVTEM ET FORTITVDINEM.

Sulle fascie svolazzanti tenute dagli angeli di sinistra:

AVDITE ET ILLVMINAMINI.

GVSTATE ET VIDETE

Sulle testate del coro monacale verso la porta d'accesso:

ANTE ORATIONEM
PARA ANIMAM
TVAM.

NON APPAREBIS
IN CONSPECTV
MEO VACVVS

Verso l'altar maggiore:

PREBE FILI MI COR
TVVM MIHI

NIHIL OPERI DEI
PRAEPONENDO
LICET.

Sulla balaustrata di marmo e bronzo che recinge l'altar maggiore:

AVE MAR GRA PLE

Le formelle del pavimento del coro portano il consueto monogramma GR̄A CĀR.
Sugli obelischi di bronzo del Fontana, simili entrambi, quattro medaglioni iconici colle scritte seguenti:

G. GALEAT. VICECOMES M. D. F. CAR. TICINENSIS

CATHARINA VICECOMES VXOR F. ET FVNDATRIX

S. BRVNO GRA. CARTVS. FVND. 1684.

S. HVGO LINCONIENSIS EPIS. ORD. CART.

Sul libro aperto della statua della religione di Giuseppe Rusnati, a sinistra dell'altare maggiore:

RELIGIO
MVNDA
HAEC EST

IMMACVLATVM
SE CVSTODIRE
AB HOC SAECVLO

Sugli stalli del coro, intorno alle figure a tarsia, incominciando da destra:

PHILIPPVS APOSTOLVS
TADEVS APOSTOLVS
HELIAS PROPHETA
ISAIAS PROPHETA
IEREMIAS PROPHETA
EZECHIAS PROPHETA
S. SEBE

a sinistra, retrocedendo verso la porta:

S. PAVLVS P S
HEREMITA

Nel San Lorenzo, la veste porta la colomba in raggiante dell'abito ducale.
Sulle tavole della legge tenute da Mosè:

HONORA PATREM ET MATREM
NON SIS OCCISOREM
NON FVRTVM FACIES
NON MECABERIS
NON FALSVM TESTIMONIVM DICES
NON CÕCVPISCES VXOREM PROXIMI
TVI
NON CVPIES REM PROXIMI TVI

VNVM COLE DEVM
NEC IVRAS VANA PE IPSVM
SABATA SANCTIFIES.

LOCALE DEL LAVABO a destra del coro monacale.
Sulla vetrata a colori di una delle finestre, rappresentante San Bernardo col demonio, leggesi al disotto:

OPVS CHRISTOFORI DE MOTIS 1477.

Sopra un medaglione marmoreo coll'effigie di una donna tenente una colonna fra mani:

FORTIA

Questo medaglione fa simmetria all'altro che vedesi nella Grangia — Castello di Carpiano, col simulacro di una donna che fa l'elemosina ad alcuni poveri e il motto al disopra di:

CHARITÃ

Sulla campana maggiore, la quale porta impresso il marchio dei fratelli Pietro e Giuseppe Bonavilla P I B col B fra due colonne, nella riga superiore:

† SANCTISSIMA DEI GENITRIX SPONSA S. IOSEPH ET SANCTE
PATER BRVNE ORATE PRO NOBIS MDCLXXXI

nella riga inferiore:

☞ ECCE TVBA DOMINI FVGAT PARTES ADVERSAE VICIT LEO
DE TRIBV JVDA. REG.TE R.D. JOANNES DE ABBIATI.

Veggonsi modellate nel corpo della campana nicchie con timpano sorretto da cariatidi a foggia d'erme, contenenti santi diversi, fra cui S. Bruno, S. Rocco, S. Lorenzo e S. Elisabetta.

Fra le varie nicchie stanno fogliette riprodotte squisitamente col reticolato delle sole nervature, e due di quelle fogliette tiene colla bocca una lucertola fusa ad alto rilievo, come bizzarro contrassegno, nella parte più larga della campana, poco sotto le nicchie.

Ad altra campana minore riesce momentaneamente chiuso l'accesso.

Sulla torricciuola dell'orologio, fra il grande ed il piccolo chiostro, portano le seguenti iscrizioni le due campane che ivi servono pel batter delle ore.

Campana grande:

ANNO DOMINI 1772. PRIORE D. EMANVEL MARTIGNO
NE CHARTVSIENSIS - GRÃ CAR - NATALIS MAINONVS
MEDIOLANENSIS FECIT.

Campana piccola:

A FVLGVRE ET TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE
F.C.B. ANNO 1844. MILANO.

NELLA NAVATA TRASVERSALE — Braccio di mezzodì.

Sui grandi medaglioni dipinti a fresco fra gli archi delle volte, in mezzo a corone di fiori con nastri svolazzanti:

S. IACOBVS	S. BARTOLOM.	S. PAVLVS
S. PETRVS	S. ANDREA	S. PHILIPPVS

Sugli scudi tenuti dagli angeli con festoni presso al finestrone circolare:

GRA	CAR
al disopra dello stemma inquartato del ducato	al disopra dello stemma dei conti di Pavia

Nella lesena di destra dell'abside maggiore di sfondo, ad uno stemma colla biscia e le tre aquile sovrapposte l'una all'altra del contado di Pavia, la sigla:

IO. G

Nella lesena di sinistra sotto ad uno scudo inquartato ducale:

FLP. MA

Su una lesena dell'absidiola di sinistra ove è collocato il mausoleo a Gian Galeazzo:

FAIA

Nella cartella marmorea rettangolare al disopra dell'altare di San Bruno:

SICVT
OLIVA FRVCTIFERA
IN DOMV DEI

Nella cartella marmorea al disopra della pala dell'altare:

D. O. M
E D. BRVNONI
PATRIAR

Sul basamento delle statue ai fianchi dell'altare:

A destra:

S. ANTELMVS

A sinistra:

S. HVGO E.

Nel lato sinistro della navata, di fianco al monumento a G. Galeazzo Visconti:

IOANNES GALEACIVS
VICECOMES MAGNI MATTHEI
PRONEPOS SVB GALEACIO PATRE
AD MAGNA INSTITVTVS REM MILITAREM
PRIMVS IN ITALIAM REDVXIT BELLATOR
INDEFESSVS SVB AVSPICIO ET ALIORVM
DVCTV BARBAROS ET HOSTILES EXERCITVS
SIVE INJVRIAS VLCISCERETVR SOCIOS
ET AMICOS DEFENDERET SIVE REGNI FINES
AMPLIARET OCCIDIONE DEVICIT REGVM
GENERATQVE SOCER AFFINITATES
AMICITIAM ET SOCIETATEM CVM

POTENTISSIMIS REGIBVS IVNXIT
RELIGIONEM DEI AMPLEXVS COLLAPSA
TEMPLA RESTITVIT NOVA MAGNIFICE
ET OPVLENTA COENOBIA EXTRVXIT
HIEROSOLYMIS SACELLVM ET ARAS EREXIT
DOMI ET BELLI DISCEPTATOR PRVDENS
IVSTVS MAGNIFICVS PAPIAE SCHOLAS
CVIVSCVNQVE SCIENTIAE DOCTORIBVSQVE
ANNVA SALARIA INSTITVIT ARCES PATREM
IMITATVS PARTIM SITV ET NATVRA
VALIDAS MVNITIORES ALIAS MANV ET
OPERE INEXPVGNABILES FECIT GENTES
OMNES A MARI TYRRENO AD VENETORVM
VSQVE LITTORA SVB FIDEM ET IMPERIVM
REDEGIT EX GVBERNATORE REGNI DOMINVS
ET DVX CREATVS AD EXCELSA RERVM
HVMANARVM FASTIGIA VIAM AFFECTABAT
NISI IN ITALIAE JACTVRAM FATA
INTERCESSISSENT CAETERVM MORIENS
COR VIENNAM ALOBROGVM RELIQVA
INTESTINA AD CALLAECOS DEPORTARI
ET IN AEDIBVS DIVORVM IACOBI ET
ANTONII OSSA VERO IN COENOBIO
CARTVSIENSIVM IVXTA PAPIAM
CONDI TESTAMENTO IVSSIT
VIXIT AN . XLVII M . X . D . XVIII
OBIIT MCCCCII MELIGNANI
REGNAVIT AN . XXIIII .

La lapide ove è scolpita questa iscrizione, delle dimensioni di m. 1 di larghezza per m. 1.40 d'altezza, ha un orlo di marmo con fregi a fogliame di vite che parrebbe della seconda metà del XVI secolo, e trovasi a sinistra del monumento.

Dal lato destro vi fa simmetria un'altra grande lapide, dipinta semplicemente a fresco, e del tenore seguente:

ANNO DNI MDLXXVI DIE XV NBRIS ET SEQ . TRIBVS
P^MVS IN XRO PR. ET DN̄S D . ANGELVS PERVTIVS DEI ET APOSTOLI
CAE SAEDIS GRATIA EPISCOP CAESARIENSIS NE IN CIVITATE ET DIOCE
SI PAPIĒSI TV̄C APOSTOLICVS VISITATOR ETC . OMNIA HVIVS
TEMPLI C̄ONSECRAVIT ALTARIA IN QVIBVS ETĪ . DIVERSAS PLV
RIMOR. SAC̄TOR. RELIQVIAS HONORIFICE RECODIDIT VIDELICET
A DEXTRO LATERE
IN ALTARI SANCTISSIMIS APOSTOLIS PETRO ET PAVLO CONSE
CRATO RELIQVIAS LIGNI DN̄ICAE CRVCIS . SACTOR. MARTIR. FA
BIANI ET SEBASTIANI , NEC NON DIVI ROCHI CONFESSORIS
ANNVNTIATIONI DOMINICAE LIGNI DOMINICA CRVCIS , VESTIS
VIRGINIS DEIPARAE , OSSIVM DIVI IOANNIS BAPTISTAE
SEPVLCHRO DOMINICO , SANCTOR. MARTIR. GEORGII AC
JVLIANI NEC NŌ . SYLVESTRI PAPAE AC MARTINI EPISCOPI
DIVO SYRO PAPIENSI EPISCOPO , DIVOR. PROTHOMARTYRIS
STEPHANI , HIERONYMI CARDINALIS AC MACHARII ABATIS

DOMINICAE CRVCI LIGNI EJVSDEM DIVOR. MARTYR. CLEMEN
TIS ET VALENTINI NEC NON MARTINI EPISCOPI
DIVIS MAGIS, SANCTI IACOBI MINORIS APOSTOLIC AC SATOR.
MARTYRVM SEBASTIANI ET GEORGII
DIVO HVGONI LICONENSI EPISCOPO, SANCTORVM PROTHO
MARTYRIS STEPHANI, VALENTINI AC GEORGII MAR
TYR. NEC NON MARINAE VIRGINIS
DIVAE VIRGINI VERONICAE EORVNDEM QVAE IN PREMI
SO DIVI HVGONIS

A SINISTRO LATERE

SANCTIS QVATVOR EVANGELISTIS LIGNI DOMINICE
CRVCIS DIVOR. PROTHOMARTYRIS STEPHANI AC
NICOLAI EPISCOPI.
DIVO AMBROSIO MEDIOLANESI ARCHIEPISCOPO, LIGNI DOMINICE
CRVCIS AC DIVOR. MARTYR. STEPHANI AC LAVRENTI
DIVAE CATHARINAE VIRGINI AC MARTYRI LIGNI DOMINICAE
CRVCIS. DIVI PROTOMARTYRIS STEPHANI. AC EJVSDEM
SANCTAE CATHARINAE
DIVO BENEDICTO ABBATI S.TI STEPHANI PAPAE ET MARTYRIS
DIVI ROSSONI MARTYRIS. AC BEATI BRVNONI CONFESSORIS
DIVO IOHANNI BAPTISTAE. BEATOR. MARTYR STEPHANI
PROTHOMARTYRIS, LAVRENTII AC MAVRITII
DIVO MICHAELI ARCHANGELO. LIGNI DOMINICAE CRVCIS
DIVORVM JVLIANI MARTYRIS, GREGORII PAPAE AC HIERO
NIMI CARDINALIS
DIVAE MARIAE MAGDALENAE, BEATOR. IVLIANI MARTYR
BLASII EPISCOPI AC ROSSONI NEC NON SANCTI
HIERONIMI CARDINALIS
INSVPER ASSVMPTIONI VIRGINIS DEIPARAE ALTA
RE MAIVS CONSECRAVIT IN QVO INFRASCRIP
TAS VENERABILES RELIQVIAS HONESTISSI
ME POSVIT V̄3 DE LINTEO IN QVO CHRI
.... NATVS INVOLVTVS FVIT
ALBA EJVSDE DE LIGNO CRV
CIS.... LIS VESTE AC VELO EIVSDĒ BE
ATISS. VIRGINIS DE INDVMETIS SACTO
R. IO. BAPTISTAE IO. EVANGELISTAE AC AM
BROSII ARCHIEPISCOPI. DE OSSIBVS SAN
CTO JO. BAPTISTAE JACOBI MAJO
RIS...... ORIS APOSTOLO
P. A..... MARTYRIS
VOR... MILITA
INTERCED. D. ANTONIO
NOBIS APVD D. NO
STRVM JESVM
CHRISTVM
AMEN.

ANNO DÑI MDCX
PATER AC D. D. JO BAPTISTA BILIVS EP. PAPIENSI
VNI RITV CONSECRAVIT ALTARI

Iscrizioni sul monumento a Giovanni Galeazzo.
Sulla fascia dell'area funebre:

JO. GALEACIO VICECOMITI DVCI MEDIOL. PRIMO AC PRIORI EJVS VXORI
CARTVSIANI MEMORES GRATIQVE POSVERE MDLXII DIE XX. DEC.

Sui due bassorilievi della fronte.
In quello a sinistra, col soggetto di Galeazzo II che affida al figlio Gian Galeazzo il comando militare:

PREFECTVRAM MILITA
REM A PATRE ACCIPIT.

Nell'altra a destra, raffigurante l'imperatore Venceslao che nomina duca Giov. Galeazzo:

FINIBVS PROLATIS DVX
MLI A VINCISLAO CREATVR.

Nei due bassorilievi a tergo, di fianco alla statua di Giovanni Galeazzo.
In quello a sinistra del risguardante, colla rappresentazione della posa della prima pietra della Certosa:

TEMPLA DOMI ET HIERO
SOLYMIS ARCAS CVM STI
PENDIO EXCITAT.

Nell'altro a destra, col soggetto dell'innalzamento di un baluardo:

ARCES MVNIMENTA
REGNI EDIFICAT.

Sul fianco sinistro di chi osserva la fronte del monumento, sotto il bassorilievo raffigurante una battaglia:

IMPERIO AVSPICIOQVE SVO HOSTILES
EXERCITVS DEBELLAT.

Sul fianco destro, sotto il soggetto scultorio della fondazione dell'Università pavese:

PAPIAE LIBERALIVM LITTERARVM
SCHOLAS EXTRVIT.

Sul plinto del basamento della statua della Vergine col divino Infante in braccio di Benedetto Briosco:

BENEDICTVS DE BRIOSCHI.

Sugli stemmi ed imprese che adornano i piedistalli leggonsi le seguenti indicazioni:

VICENTIA, scudo colla croce.
DIVISIA IMPERATORIS, sotto il *Capitergium cum gassa* o nodo con veli di Filippo Maria Visconti.
D.VISIA, riferibile all'impresa della Colomba in raggiante.
COMES VIRTVTVM, sotto l'insegna del ramo di quercia con frutti.
COMES PAPIE (*sic*), colle tre aquile, l'una sotto l'altra.
DVX MEDIOLANI, coll'arma inquartata del Ducato (biscia ed aquila).
DIVISIA REGIS FRANCIE, coi gigli concessi a Giov. Galeazzo nel 1394.
COMES ANGLERIE, colla biscia viscontea tenente il bambino fra le fauci.
COMES GALLVRIE, col castello sormontato del gallo.

VERONA, collo scudo portante la croce.
BERGAMVM, collo scudo partito.
SENAE, collo scudo spaccato.
PAPIA e MEDIOLANVM, colla croce per entrambe nello scudo.
PISAE, colla croce pomellata nel campo dello scudo.
PERVSIA, col grifo.
PARMA, ALEXANDRIA e VERCELLAE colla croce.
NOVARIA, LAVDE e COMVM, colla croce parimente.
BONONIA, coi gigli di Francia e la croce in basso.
ASSISIVM, colla croce.
GROSSETVM, col grifo.
LVEXAM.......
REGINA, colla croce.
FELTRE, col castello biturrito.
CREMONA, colle tre fascie.
DERTONA, col leone tenente una rosa colla zampa.

Nella fascia in basso della vetrata a colori dietro il monumento, coll'effigie di S. Gregorio Magno e gli stemmi sforzeschi, veggonsi scritte ripetutamente le parole:

CHRISTVS JESVS

SALA DEL CAPITOLO DEI PADRI — Lungo il fregio che gira tutt'intorno alla volta. A levante:

BERNARDVS
MEMENTOTE FRATRES: CHRISTVS NE
PERDERET OBEDIENTIAM PERDIDIT VITAM
SAMVEL
MELIVS EST OBEDIRE QVAM SACRIFICARE. ME
LIOR Ē ENĪ MANIFESTA CORRECTIO Q. AMOR ABSCONDITVS

A mezzogiorno:

ECCE Q. BONVM ET Q. IVCVNDVM HABITARE FRATRES
IN VNVM.

A ponente e tramontana:

FRATRES BONVM FACIENTES NON DEFICIAMVS:
TEMPORE ENIM SVO METEMVS
PAVLVS APOSTOLVS
ECC NVNC TEMPVS ACCEPTABILE ECCE NVNC
DIES SALVTIS

Sui due grandi quadri di questa sala, raffiguranti supplizi di padri certosini. Nell'uno:

RVREMVNDAE IN BELGIO CARTVSIANI NOVEM VNA CVM PAVLO
WALWICK PRAESBYTERO
QVI AD EORVM TEMPLVM CONFVGERAT A GENSYS AVRIACI PRINCIPIS
QVI VRBEM OCCVPARAT MILITIBVS TRVCIDANTVR

Nell'altro:

DECEM ET OCTO CARTVSIANI DOMVS LVGDVNIENSIS SVB HENRICO VIII
ANGLIAE REGE
PRO ECCLESIASTICA LIBERTATE DEFENSIONE AC FIDEI CATHOLICAE AS
SERTIONE PASSI ANNO
MDXXXV DIVERSIS TAMEN TEMPORIBVS ET VARIO MORTIS GENERE
MARTYRIO CORONANTVR.

Nel pallio dell'altare, un medaglione di marmo colla scritta:

INNOCENTIVS XI ODESCALCVS P.O.M.

Nei quadri intorno alla sala, coll'effigie di santi e beati dell'Ordine, leggonsi i nomi come segue:

B. BEATRIX — B. PETRUS PETRONIVS —
B. ANTONIVS DE COCQ. — B. ODO NOVAR
B. LANVINO — A. SIMON LEGAT. SVMMI PONTIFICI.
B. VITTORIA — S. STEPHANVS DIENSIS EPIS.
S. DIONYSIVS.
S. BRVNO — D. DA....
S. ANTELMVS BELICENSIS EPIS — B. IOANNES HOVTON.
B. LAMBERT — LODVLFVS — CORON A IESV.
B. ANDREA. — B. ROSSANA.

Sulla porta che dall'antico cimitero presso l'abside del tempio conduce alla vicina sala del Capitolo dei conversi:

ERO MORS TVA O MORS.
OSEE
XIII
14.

Sui quadri di certosini martiri della sala del *Capitolo* dei *conversi*.
Al disopra della porta:

IOANNES CARNASAE
A CALVIN OCCISVS
IN AQVITAN.
Il martire è trapassato da una lancia.

ERASMVS
TRAICTENS

PHILIPPVS PHOC
A LVTERANIS
HERBIPOLIS
GLADIO PERCVSSO
colla spada infissa nel capo.

ANTONIVS
PRIOR AB
HAERETICIS
OCCISVS
Vedesi in lontananza un rogo.

Sulla parete a levante:

IOANNES MOTOT
AB HAERETICIS
BVRGVNDIAE MACTATVS

THOMAS
JOHVNSON
IN ANGLIA
OCCISVS

PETRVS AB HAERETICIS
OCCISVS IN ANGLIA

SIGISMVNDVS A TVRCIS
IN MAVRBAE CAESVS.

IOANNES
ROCHESTER
IN ANGLIA
OCCISVS

ANTONIVS CHAMARDUS
IN AQVITANIA
CALVINISTIS PEREMPTVS

RICARDVS
BEEREZ
IN ANG.^A

GVILLELMVS
MELLEN
IN ANG.^A
mostra le catene con cui fu avvinto.

Nella sagrestia nuova.
Fra i varî riparti a lunetta del soffitto, con dipinti allusivi alle vaticinazioni dei profeti:

FLOS
CAMPI
ET

PRI
MITIAE
DOR
MIENTIVM
1 . COR . 15

ASSVMPTVS
EST
IN COELVM
C . 25

ASCENDO
AD
PATREM MEVM
C . 24

POSITVS
EST
THRONVS
MATRI
REGIS
3 . REG

DABIT CAPI
TI TVO AVGMENTA
GRATIA
RVM

ET
CORONA INCLITA
PROTEGET
TE
PROV . 4

ET
IN PERPETVVM
CORONATA
TRIVMPHAT
SAP . 4

DVM
BENEDI
CERET
ILLIS
C . 24

A MODO
VIDEBITIS
VENIENTES
C . 26

LILIVM
CONVAL
LIVM
CANT . 2

Nella lunetta di mezzo, sopra l'altare, leggesi scritto lungo un listello del dipinto:

PETRVS
SORRIVS SENES
P . AD M . 600 .

Sulla trave di legno dorata, che sostiene in alto le statue del Redentore crocifisso tra la Vergine e San Giovanni:

PONE ME VT SIGNACVLVM SVPRA COR TVVM VT SIGNA
CVLVM SVPRA BRACHIVM TVVM

Nella cartella, al disopra del grande armadio nella sagrestia vecchia, per deposito dei libri corali, di fronte alla porta d'ingresso:

QVESTI LIBRI CORALI
TRASFERITI ALLA BRAIDENSE NEL 1782
IL GOVERNO RESTITVIVA ALLA CERTOSA
NEL 1° MAGGIO 1883. [1]

Nella cartella analoga del lato opposto:

IN QVESTO STIPO
FVRONO COLLOCATI
NEL LVGLIO 1886

Sulla porta di Giovanni Antonio Omodeo che conduce *dal tempio al piccolo chiostro:*

IOHANES ANToNIV^{S} DE MAD*E*O FECIT OPVS

Sotto l'effigie della Vergine adorata dai Certosini, nel timpano della porta stessa:

FELIX MATER AVE QVE MVNDVS SOLVITVR AVE
QVE GENITRIX EVE VEII FACIS ESSE BREVIS

Sulla lesena di destra di detta porta, in un filatterio tenuto da una figurina di donna di cui andò guasta la testa:

LEOTE PASSA TVTO

Nella quale trascrizione il compianto Prof. C. Magenta non esitò a ravvisare il motto, erroneamente trasferito nel nostro idioma, di: « LOYAVTÉ PASSE TOVT » usato da Valentina Visconti, figlia di Giov. Galeazzo, andata sposa nel 1387 a Ludovico, duca di Turena.

Nello stilobate del lavabo con soprarco di terracotta, del piccolo chiostro:

MAĪA GR̄A

In una cartella al disopra dell'affresco del Crespi nel piccolo chiostro col soggetto della cattura di Gesù Cristo nel bosco degli olivi:

CHRISTVS DOMINVS
CAPTIVVS EST

Nella cartella superiore d'altro affresco del piccolo chiostro, lato di ponente, col Cristo coronato di spine:

VIDETE REGEM
SALOMONEM
IN DIADEMATE

Nella cartella dell'affresco poco discosto colla raffigurazione del Cristo esposto alle turbe:

VIDEMVS EVM
DESPECTVM ET NO
VISSIMVM SVORVM

[1] Un'iscrizione consimile è a sperarsi possa leggersi presto alla Certosa di Pavia per quanto concerne i preziosi marmi e l'altare di Carpiano, che vanno essi pure restituiti a quel tempio, constando ora, dall'ispezione eseguita il 1° ottobre corr. nell'interno di quell'altare, che esso fu colà trasferito dai padri certosini medesimi, l'anno 1567.

Sull'affresco del lato di tramontana del piccolo chiostro, col soggetto di Cristo che porta la croce:

QVI VVLT VENIRE
POST ME TOLLAT CRVCEM
SVAM.

La grande sala del Refettorio dei padri ha grandi quadri murali colle immagini di santi e patriarchi, colle iscrizioni seguenti.

S. ANTELMVS | B. NICOLAVS ALBERGATVS | S. VLDRICHVS | S. STEPHANVS | JOSVE | NOE | JACOB | JOSEPH | ISAAC | ABRAHAM | MOYSES | DAVID | B. DESIDERIVS | B. ARTHOLDVS | B. HVMBERTVS | S. HVGO.

Nelle lunette della volta, sui filatterî dei quattro profeti maggiori:

POTESTAS EJVS POTESTAS ÆTERNA QVÆ NON AVERTIT REGNA QVÆ NON CORRVMPIT.
— DANIEL —

PORTA HÆC CLAVSA ERIT ET NON APERIETVR.
— EZECHIEL —

NOVVM FACIET DOMINVS SVPER TERRAM: FOEMINA CIRCVMDABIT VIRVM.
— HIEREMIA —

ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM.
— ISAIAS —

A sinistra del grande affresco, colla Cena degli Apostoli:

OCTAVIVS
SEMINVS
GENVENSIS
PINXIT
1567.

Nel vicino Refettorio dei laici, grandi quadri colle leggende:

B. MARGARITA CART.
B. GVILIELMVS CART.
B. ROSALIA CART.
B. GERARDVS CART.

Affreschi nelle lunette, colle effigi e le iscrizioni di:

S. BENEDICTVS, S. BASILIVS, S. HIERONYMVS.

Nell'andito dal piccolo al grande chiostro: sopra un dipinto raffigurante un certosino che prega in un deserto:

OPTIMA PHILOSOPHIA MORTIS MEDITATIO

Sopra l'affresco della parete di fronte, col soggetto di un certosino che contempla un un coro di beati:

...... ANHELATE

In una fascia al di sopra d'un certosino in atto d'estasi all'aspetto del paradiso:

QVIS SVSTINEBIT

Nell'affresco di fronte sulla fascia al disopra di un frate certosino che guarda esterrefatto verso gli abissi infernali:

NE DESCENDAM MORIENS

Sulla porta che dà accesso al chiostro grande, al disopra di un dipinto alle scene della buona e della cattiva morte:

OPTAT MODI CVI MENS CONSCIA EST

VENI BONI JESVS VENI INDVGIAS VSQVE MANE

Sulla cartella marmorea della parte della biblioteca:

BIBLIOTHECA

CAPPELLE DI DESTRA DEL TEMPIO — 1ª Cappella, a partire dalla navata trasversale (L'Annunciazione).

Nella cartella marmorea al disopra della pala dell'altare:

AVE MARIA GRA
TIA PLENA DOMINVS
TECVM

Trovavasi precedentemente in questa cappella, portatavi dalla sala del Colloquio, la pala d'altare del Bergognone « Cristo che porta la croce seguìto da certosini » che ora si conserva nell'Accademia di Belle Arti di Pavia ed è sperabile venga ceduta alla Certosa.

Sopra una lunga fascia svolazzante dalla croce si legge in quel quadro l'iscrizione:

QVI VVLT VENIRE POST ME ABNEGET SEMETIPSVM ET
TOLLAT ✠ SVAM ET SEQVATVR ME

Sulle pareti di questa cappella, dipinte a fresco veggonsi le Sibille, colle leggende che seguono nei filatterî che tengono fra mano:

A destra:

Sibilla DELPHICA
ERIT IN REB HOMINVM SVBLIME NEC
Sibilla TYBVRTINA
SACRO VIRGO AB
Sibilla PERSICA
CASTA NASCETUR VIRGIN
Sibilla SAMIA
FLORET FLOS PARVLV

A sinistra:

Sibilla EVROPAEA
VIRGINIS ACTUM VENIET CORPV
Sibilla LYBICA
NVTRIET PVERV̄ VIRGINEM DANS LAC

2ª Cappella (Santi Pietro e Paolo).

Nella vetrata a colori della finestra due santi martiri in abito militare, colla scritta in carattere gotico:

SANCTVS GEORGIVS SANCTVS ......

3ª Cappella (San Siro).

Sulla cartella marmorea al disopra della pala dell'altare:

DYVO SYRO
TICINĒSI EPISP̄O

La pala d'altare del Bergognone, con San Siro seduto fra San Teodoro, San Iuvenzio, San Lorenzo e Santo Stefano, reca le iniziali del duca Giov. Galeazzo (JO . GZ).

Nel dipinto a fresco sulla parete raffigurante la consacrazione di un santo personaggio leggesi nel libro aperto l'iscrizione:

ACCIPE
SPIRITVM SANCTVM
DOMINE
BENEDICTIONIS TVAE
IN EVM EFFVNDAT
VIRTVTEM.

Sulla vetrata a colori raffigurante San Michele Arcangelo leggesi:

ANTONIVS DE PANDINO ME FECIT.

4ª Cappella (del Crocifisso).
Sulla cartella marmorea al disopra della pala dell'altare:

SALVTIFERAE
CRVCI

5ª Cappella (San Benedetto):

CAENOBITARVM
MAXIMO
BENEDICTO
ABBATI

6ª Cappella (San Ugone).
Sulla cartella marmorea al disopra della pala dell'altare:

HVGONI LINCOLN . ET
ANTELMO BELLIC
EPISCOPIS

7ª Cappella, adiacente al muro della facciata (Santa Veronica).

La dedica della cappella non è qui posta sulla cartella marmorea al disopra della pala dell'altare, ma in due iscrizioni a fresco di fianco all'altare stesso.

Nell'iscrizione a sinistra:

D . O . M
ET . S . VERONICAE
ARA HAEC DICATA FVIT
AB EM.MO ET R.MO D
D ALEXANDRO LVDOVISIO
S . R . E PRAESBYTERO CARDINALI
ET ARCHIEP . BONONIAE AC PRIN
QVI POSTEA FVIT SVMMVS PONTIFEX
NOMINE GREGORIO XV

Nell' iscrizione a destra:

IN QVA INCLVSIT
INFRASCRIPTAS RAELIQVIAS
DE LIGNO DOMINICAE CRVCIS
DE OSSIBVS S.[M]
PROTHOMARTYRIS STEPHANI
VALENTINI AC GEORGII M.
NEC NON MARINAE
ANNO A PARTV VIRGINIS
MDCXVII PRIDIE KAL. MAI.

Nel locale del Museo, già sala del Colloquio:

Scritto con inchiostro sull'orlo del bassorilievo di Agostino Busti, raffigurante Pilato che si lava le mani del giudizio del Cristo, e già pertinente al disperso monumento Birago di San Francesco Grande:

TV ES QVI ES QVIA PER TE ES; IN TE QVIES PER TE QVIES.

Sopra una lapide, delle dimensioni di 50 cent. di larghezza per 40 d'altezza:

M. D. LXVIII. K
AVG PŌS. FVIT
EDIFICATVS CVN
EDIFICIO MENIE
VNO EODEM TEPŌRE

Sul lavabo del piccolo refettorio della foresteria nel palazzo ducale:

AQVA MANVS
LACHRIME
CORDA LAVANT

Sul lavabo della grande cappella del palazzo ducale, ove solevano officiare i padri certosini dal 1866 in poi:

LAVAMINI

MUNDI ESTOTE

Sotto al dipinto a fresco coll' effigie del beato Stefano Marone al disopra della porta della cella del priore:

B. STEPHANI SEN. PRIOR IN CART. PAP.

Sopra i quadri con ritratti delle sale della foresteria:

BERNARDINVS GALLVS CARD. CART

GVLIELMVS EPIS. MVTINENSIS ET CARD. CART.

IOANNES DE NORO CASTRO GALLVS CARD. CART.

MAXIMVS DAY HISPANVS ET CARD. CART.

Ritratti dei duchi e delle duchesse di casa Visconti e Sforza colle leggende quali leggonsi nella « Cremona fedelissima » del Carresi.

A questo manipolo delle iscrizioni della Certosa pavese sono ora da aggiungersi altre due, che diedero luogo recentemente a qualche discussione, e cioè quella che leggesi sulla pietra tombale d'Ardengo Folperti, collocata in vicinanza della tomba di Giovan Galeazzo Visconti, e del seguente tenore:

. . . . OSTOLI Q̄ . DN̄S . ARDINGVS . PERVENIT . IN .
LVCEM . AN̄O . MCCCLX . OBIIT . DIE . XI . JVNI .
. . . . CVJVS . ANIMA . REQVIESCAT . IN .
PACE . AMEN .

e l'altra, apposta alla testata del Refettorio, verso il tempio, in ricordanza del V centenario dell'erezione della Certosa pavese, così espressa e dettata per la circostanza:[1]

† BEATVM . STEPHANVM . MACONEM . SENENSEM
POST . DVCEM . JO . GALEATIVM . VICECOMITEM
ISTIUS . AMPLISSIMI . MONASTERII . PRIMVM
AVCTOREM . AC . PROMOTOREM . AGNOSCITE .
PRAECIPVOS . VERO . ARTIFICES . JACOBVM
DE . CAMPILIONE . BERNARDVM . DE . VENETIIS
CHRISTOPHORVM . DE . CONIGO — VI . KALENDAS
SEPTEMBRIS — ANNO . DOMINI . MILLESIMO
TERCENTESIMO . NONAGESIMO . SEXTO.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

[1] L'onorevole Luca Beltrami, nel 3° fascicolo dell'*Archivio storico lombardo*, difende il testo di questa epigrafe che fu molto discussa.

LE OPERE D'ARTE DI SPELLO



ELL'ESTREMO pendio meridionale del Subasio, grigio d'ulivi, sorge una collina rocciosa, su pe' cui massi par che s'arrampichino dal piano, in mezzo a grandi cespi di verzura, le vecchie case di Spello, tra cui spiccano gli alti campanili e parecchie delle molte torri che v'erano un giorno e alcuni gruppi di cipressi qua e là. Il paese, lungo circa un chilometro, cambia molto d'aspetto secondo il punto donde si guarda: il più esteso panorama, sebbene forse meno avvertito, l'offre a levante; il più vario e pittoresco dalla parte opposta, dove un francese innamorato dell'Umbria, il Broussolle, l'ha trovato addirittura «maraviglioso». Il clima è puro e temperato; e dall'alto del Belvedere (a più di 300 metri sul livello del mare) si domina l'amena valle, che verdeggia, popolata di case coloniche, tra una bella cerchia di monti e una corona di città e di paeselli. Ecco, a meno di cinque chilometri, Foligno e poi Trevi, Spoleto, Montefalco, Bevagna, Cannara, Bettona, Perugia, Santa Maria degli Angeli e Assisi, che dista circa dieci chilometri e mezzo, e con la quale Spello ha molti punti di rassomiglianza. Nevio Feliziani sullo scorcio del cinquecento la voleva, classicamente, a forma di ancile: io mi contenterò di farne rilevare la forma oblunga, rialzata nel mezzo, dove sale in gran parte la via principale, che poi piega a destra, costeggiando la sommità del paese, e in declivio ai due lati, con ripide vie e con vicoli dove si conservano di più le impronte del passato.

***

Non dirò con quali peregrini indizi etimologici si sia fatta rimontare la sua fondazione a Noè in persona, o come ad un Ispeo Polisio la riferisse quel bevanate Ceccarelli, che, sotto nome di Gabinio Leto, inventò un'Eparchigrafia d'Italia, da cui più d'uno rimase ingannato, come prima dalle origini di Catone, inventate da Annio di Viterbo. Ma, lasciando in pace anche i Pelasgi e le ipotesi più o meno arrischiate, ricorderò come Spello si trovi annoverata tra le città più antiche degli antichissimi Umbri; come dalle iscrizioni risulti Municipio romano, ascritto alla Tribù Lemonia, e come Silio Italico la noti tra le città che sotto il comando di Pisone mandarono soldati per la seconda guerra cartaginese. Che poi fosse Colonia Giulia, ce n'assicurano Plinio il vecchio e Igino il Gromatico, oltre parecchie iscrizioni dove ha pure l'aggiunto di «splendidissima»; non però dedotta da Cesare, ma invece, circa il 700 di R., da Ottaviano che prese il nome di Giulio per adozione del dittatore. Lo stesso Ottaviano poi, di cui sembra che seguisse le parti nella

guerra perugina, le donò anche i bagni del Clitunno; ond'ebbe allora un vastissimo e ubertosissimo territorio, che dal ponte di detto fiume stendevasi fin presso a Civitella d'Arna sul Tevere, come attesta una gran lapide terminale quivi rinvenuta: senza dire di un aumento di coloni, avuto, a quanto pare, più tardi, sotto Adriano.

E alla nominanza nelle armi e ai favori imperiali congiunse la gloria « che più dura e più onora»; poichè a Spello, con tutta probabilità, nacque e passò l'adolescenza Sesto Properzio, che nello splendor della gloria non dimenticava la patria, e desiderava svagarsi a caccia lungo i verdeggianti boschi del suo Clitunno: di Spello, conseguentemente, dovè essere quel suo « concittadino e discendente » Paolo Passieno, cavaliere di gran nobiltà, poeta e uomo dottissimo, di cui l'amico suo Plinio iuniore lodava le elegie terse, molli, soavi, da parer proprio scritte in casa del Callimaco Romano: di Spello infine fu un altro poeta, Tito Vario Prisco, di cui le ingiurie del tempo non ci hanno risparmiato che il nome in una monca iscrizione ora perduta, ma accettata e pubblicata dal Muratori e dal Bormann.

Pare che anche il terzo Gordiano le concedesse dei privilegi; e i più insigni archeologi moderni hanno dichiarato autenticissimo, contro i dubbi del Muratori, il famoso Rescritto di Flavio Costantino Massimo e de' suoi figli, col quale diverse concessioni si facevano a Spello: che cioè non solo all'antico nome (*Hispellum* ne' testi e nelle iscrizioni, Εἰσπέλλον in Strabone, Ἴσπελλον e Ἴσπελον in Tolomeo) si sostituisse l'altro di *Flavia Constans* (donde l'equivoco di chi immaginò un'altra Colonia sotto Vespasiano); ma che inoltre s'erigesse un suntuoso tempio ad onore della gente Flavia, e il sacerdote, eletto ogn'anno, potesse celebrare in detta città i ludi scenici e i combattimenti dei gladiatori, senza che si dovessero più affrontare le asprezze de' monti e le difficoltà delle strade fra i boschi per andare a Bolsena; onde Spello divenne allora come il centro religioso dell'Umbria.

La qual persistenza del culto pagano fa supporre che il cristianesimo non v'attecchisse molto presto; e gli Atti pavesi del martirio del suo primo vescovo e patrono san Felice, che si vuole decapitato sotto Diocleziano e Massimiano, sono, a detta stessa dei Bollandisti, molto posteriori ai fatti narrati. Quanto agli altri vescovi, trovo un Epifanio, eletto nel 470 (seppur non vi sia equivoco con un omonimo e coevo di Pavia); un Venerio, de' tempi di papa Simmaco; un Rubeno, circa il 545; un Niccolò I, del 560; un Rinaldo Offreducci spellano, eletto nel 998; un Verane, intorno al 1026; un Niccolò II Orsolini, pure di Spello, del 1060; un Rubeno II, rifiutato però dal Di Costanzo; un Ranerio e un Manente, vescovi di Spello e suffraganei di Spoleto circa il 1090 e il 1122, e finalmente un Niccolò III, che nel 1130, per discordie cittadine, sarebbe stato precipitato da una finestra; dopo di che fu abolita la sede vescovile.

Decaduta intanto la città pe' danni delle incursioni barbariche, fu presto unita al Ducato di Spoleto, col quale passò sotto il dominio della Chiesa. Quando si costituisse il Comune, non si può precisare; ma si legge che nel 1190, morto il Barbarossa, che pare n'avesse investito un suo vicario di Perugia, il paese sarebbe ritornato sotto l'annuo magistrato de' consoli, eletti dalle società e dai collegi delle arti. Comunque sia, le cose non dovevano proceder troppo bene se nel 1209 un Ranuccio di Gualtiero Cacciaguerra fu mandato ambasciatore al papa e all'imperatore per riordinarne il governo; e se l'anno stesso, per sedar le discordie, dovè recarvisi da Perugia lo stesso Ottone IV, che, convocati i maggiorenti, li esortò alla pace, assegnando il governo, tre mesi per uno, con ampie facoltà, a Lucio di ser Niccolò d'Acuto, a ser Giovanni di Caltello, a Matteo di ser Biagio di Maccarello e ad un Morichelli o Moriconi, da lui creati cavalieri e conti palatini. Intanto nel 1240 Spello si dava a Federico II, e sei anni dopo vi si combattè presso una sanguinosa battaglia tra il legato pontificio Raniero Capocci e Marino d'Eboli, vicario imperiale, nella quale l'esercito guelfo fu completamente disfatto. Essendosi poi ribellata all'imperatore, fu messa a ferro e a fuoco; e più tardi domandò di essere accettata sotto la protezione dei Perugini, che vi mandarono podestà un Bertuccio di Porta Borgne; ma nell'interno le fazioni divampavano più fieramente, tanto che circa il '90 pare fosse stabilito che in avvenire tre cittadini,

estratti a sorte, governassero ogn'anno un Terziere ciascuno, escluse le predette famiglie. A ciò s'aggiungevano le guerre: nel '93 con Assisi, per incertezze di confini; nel '98 contro il vicario del Ducato di Spoleto, che pretendeva gli fosse soggetta, mentre era sotto la protezione di Perugia; dal 1254 al 1300 contro gli Anastasi, signori di Foligno. Ed eccola novamente travagliata da fiere lotte civili, accese prima da un Giuseppone di Serangelillo, poi da suo figlio Mariotto, preso in un combattimento in cui caddero più di duecento persone; poi da Sforza, nipote del predetto, ucciso egli pure; poi da Cesare Maccarelli, che, pentitosi de' suoi misfatti, si fece frate e morì vecchio nel 1347. Non potendo perciò resistere alla potenza di Spoleto e del vescovo di Foligno, ricorse novamente a Perugia, che nel 1354 la difese da fra Monreale d'Albaro, andatovi a porre il campo col favore d'Ugolino VIII Trinci e di suo fratello, vescovo di Foligno, che gli dettero il passo e i viveri, perchè la sottoponesse a loro; ma, avendola invano assediata più volte, dovè contentarsi di mettere a guasto i territori vicini. Nello stesso anno Ugolino le riconciliò il rettore del Ducato, a cui s'era ribellata, e il figlio Trincio VII aiutò il rettore e l'Albornoz a ritogliere Spello e Collepino alla tirannia di Bartoloccio di messer Giacomo Bartolocci, capo de' ghibellini della sua patria, ucciso nel 1373.

Ma altre e più odiose servitù l'attendevano. Bonifazio IX nel 1389 ne investì, come vicario pontificio, Pandolfo Baglioni, a cui nel '94 la tolse Biordo Michelotti, riconoscendo però la supremazia di Perugia, sua patria; la quale, quattr'anni dopo, alla di lui morte, ottenne dal papa una brevissima tregua, seguíta dall'abbandono delle città suddite o devote, tra cui Spello, che, con qualche altro luogo, fu ripresa nel 1400. Quello stesso anno cadde in potere di Gian Galeazzo Visconti, il quale, dopo due anni, ne fu cacciato da Braccio Fortebracci, capo de' nobili di Perugia; cacciato alla sua volta, cinqu'anni appresso, da Giovanni Pucci e da' suoi aderenti, che v'introdussero Ceccolino, fratello di Biordo e capo del popolo. Nel 1411 se ne impadronì Guido Antonio da Montefeltro, duca d'Urbino, che in breve dovette ridarla al Michelotti, spogliatone poi dal signor di Montone, a cui successe il figlio naturale Oddo; morto il quale, Martino V ricuperò con gli altri domíni della Chiesa anche Spello, che durante lo scisma avignonese, da lui estinto, si era sottratta all'obbedienza del legato di Perugia, e i capitoli di sommissione furono segnati a Deruta il 17 settembre 1424.

Nell'ottobre dell'anno seguente, per compensare Malatesta Baglioni d'aver indotto i Perugini a sottomettersi alla Chiesa, concesse a lui e a suo fratello questa terra, dal cui dominio e da quello di Cannara cominciò la grande potenza dei Baglioni, i quali, aggiungendovi in seguito altri luoghi, di quivi e dalla feccia di Perugia traevano, come altri dice, gli armigeri, i cagnotti, i sicari, per sovvertire la patria. Questo dominio fu confermato da Eugenio IV fino alla terza generazione; e alla morte di Malatesta vi fu una specie di plebiscito a favore del figlio Braccio II, « brillante e munificentissimo cavaliere », di cui fu trombettiere quel Niccolò da Montefalco, che innamoratosi d'una giovane spellana, per nome Filena, la celebrò in un canzoniere intitolato appunto *Filenico* e conservato in un codice che da Spello passò, nel secolo scorso, alla Classense di Ravenna. Nel 1442 gli Assisani, a istigazione d'alcuni fuorusciti di Spello, tentarono invano, con un furioso combattimento, di togliere il dominio all'esoso Pandolfo; morto poi il quale, Braccio rimase assoluto padrone di Spello, da cui era assente quando nel 1463, come raccontano parecchi, un'altra torma di fuorusciti spellani irruppe, armata mano, nella piazza, e favorita dai malcontenti paesani alzò il grido di rivolta; ma, accorsi i Baglioni con loro genti in arme, fu ripresa la terra, strangolati i sediziosi, assicurato a Braccio il dominio, che fu poi confermato da Sisto IV a lui, ai fratelli Guido e Rodolfo e al nipote Oddo. Nell'89, per le solite differenze di confini, altra guerra ferocissima con Foligno, nella quale si portavano le teste umane in cima alle picche; ma i Folignati a cui, nota il Bonazzi, non giovava la crudeltà, avevano sempre la peggio; finchè per la mediazione del cardinale Todeschini Piccolomini, che fu poi Pio III, si conchiuse la pace; e di altre tregue fra Spellani e Folignati si hanno documenti del 1480, del 1496, del 1497. Tolto ai Baglioni il dominio per la ribellione di Gian Paolo, fatto decapitare da

Leone X, fu restituito da Clemente VII a Malatesta III e ad Orazio, fratelli del giustiziato; ma, insospettitosi anche Clemente, fece imprigionare Orazio e Gentile, il quale tuttavia potè rientrare a Spello nel maggio del 1526. Tre anni dopo però, avendo il famoso Malatesta IV accettata la condotta de' Fiorentini, ed essendo perciò caduto in disgrazia del papa, era sul punto di perdere lo Stato; e già Braccio, suo parente e nemico, militante nelle file imperiali, marciava contro Spello, che era difesa da milizie fiorentine e che valorosamente lo respinse. Ma l'Orange, fatta la massa tra Foligno e Spello, mosse egli pure all'assedio di quest'ultima (secondo il Guicciardini e il Varchi, con 6000 fanti e molti cavalli), e fatta chiedere invano la terra, dove s'erano raccolti, a presidiarla, il Borghesi, il Degli Oddi, il Tabussi, il Gambara, ordinò che la notte stessa si desse l'assalto, che fu animosamente respinto da quelli di dentro, poco più di 500 fanti e non più di venti a cavallo, con a capo monsignor Leone, fratello naturale di Malatesta, e il capitano Paolucci di Perugia. Allora, per far la ricognizione del sito da piantar l'artiglieria, fu mandato il celebre capitano Giovanni d'Urbina, che, ferito gravemente sopra un ginocchio da una palla d'archibugio grosso, e trasportato a Foligno, in breve morì. Del che addoloratissimo il principe fece piantar subito l'artiglieria; e dopo pochi colpi prete Leone s'arrese, a patto che la terra e gli uomini suoi restassero a discrezione del principe; i soldati, salve le persone e quanto potessero portare addosso, uscissero con le sole spade, nè potessero servire, per tre mesi, contro il papa e l'imperatore; ma gl'imperiali, mancando alla data fede, li svaligiarono mentre uscivano, e saccheggiarono crudelmente il paese, assai ben vettovagliato, sebbene dai *Ricordi* di Niccolò di Zuccone si ricavi che non vi furono molti morti. Ciò seguì il 1° di settembre: l'Orange andò difilato a Perugia, per muovere all'assalto di Firenze, e i Baglioni perdettero lo Stato, che passò sotto l'immediata soggezione della Chiesa. Ma non tardarono a ricuperarlo; e nel 1535 vi dominava il tristo Rodolfo, figlio del suddetto Malatesta, che, odioso ai concittadini e minacciato dalle armi di Paolo III, uscì volontariamente dallo Stato; e perchè non potesse fortificarvisi più, il papa ordinò al Savelli che facesse smantellare le mura di Spello, di Bevagna, di Bettona, della Bastia. Però il detto Rodolfo, per altissime intercessioni, fu poi reintegrato nelle sue terre, e, alla morte del Farnese, Giulio III gli confermò lo Stato, di cui prese possesso con gran pompa, anche a nome di Astorre, al quale, insieme con Adriano, fu assegnato Spello e la Bastia anche da Pio IV, nel 1560.

Qui noterò di passata un Andrea da Spello, morto, secondo che scrive il Paruta, dopo aver valorosamente respinto un assalto di Turchi a Nicosia, nella guerra di Cipro; e si potrebbero ricordare, tra gli Spellani che combatterono a Lepanto, i capitani Orsolini, Sercesani e Pucci; ma, lasciando finalmente il fragor delle armi, e tacendo anche delle dignità civili ed ecclesiastiche, il cui novero sarebbe lungo e tedioso, mi sia permesso di ricordare, tra gli uomini di studio, fioriti nel secolo XVI, i giureconsulti Antonio e Niccolò Piaggia, i letterati Cisti, Vettori, Venanzi, Leonini, Gentili, Olorini e più specialmente Francesco Mauri e (se veramente fu, come pare, di Spello) il cavaliere e conte palatino Sigismondo Filogenio Paolucci. Il Mauri, nato nel 1500, scrisse un lungo poema latino su Francesco d'Assisi (*Francisciados libri XIII*), che piacque molto a Paolo Manuzio, e uscì nel 1571, dedicato a Cosimo I, il quale ne volle coronare l'autore, morto quell'anno stesso per la consolazione, dicono alcuni, d'aver condotto a termine, ne' suoi anni cadenti, un lavoro di tanta lena, ristampato poi a Rouen, ad Anversa, a Foligno, a Fano, in Assisi, e tradotto e commentato da vari. Il Paolucci, nato nel 1510, e vissuto circa 80 anni, compose due poemi: uno inedito, di cui non conosco alcun codice, su *Le Rotte d'Africa,* per celebrare la spedizione di Carlo V contro i Turchi; l'altro, pubblicato nel 1543 dallo Zoppino, in *Continuazione dell'Orlando Furioso, con la morte di Ruggero,* e dedicato a don Francesco Gonzaga, a cui v'è pure indirizzata una lettera di Pietro Aretino.

Nel 1583, con la morte di Guido, figlio d'Astorre, finì il ramo de' Baglioni, che aveva l'investitura di Spello, tornata perciò alla Chiesa. Del che molto si felicitava il protonotario apostolico Taddeo Donnola, avvocato presso il tribunale dell'Inquisizione in Roma e

autore di opere focosamente polemiche sulla storia e in particolare sull'agiografia della sua patria. La quale nel 1655 festeggiò la venuta di Cristina di Svezia con « un'operetta poetica », che non trovo da chi fosse musicata; ma noto che Spello ebbe in quel secolo due valentissimi maestri e compositori di musica: Francesco Michelangeli, morto nel 1649, e Nicolò Stamigna, maestro di cappella a Spoleto, a Orvieto, a Perugia, a Roma e a Loreto, dove morì di 70 anni, nel 1685. V'era anche un'Accademia dei Quieti, che avevano per impresa un alveare col motto *operosa quies,* e che, costituiti sullo scorcio del cinquecento, durarono, molto quieti e poco operosi, fino ai primordi di questo secolo. Eppure nel 1701 e per molti anni successivi vi fu anche una tipografia Mariotti, nella quale, oltre un libro e qualche opuscolo, si stampò un giornale, di cui nella Casanatense di Roma si conserva una raccolta in tre o quattro volumi. E a Roma morì nel 1730 lo spellano Giuseppe Paolucci, elegante verseggiatore, che, se già a tempo del Baretti era « miseramente sprofondato in Lete », godè pure la stima e la familiarità de' più celebri letterati; non volle essere aio del Duca di Galles; esaminò il Perfetti, destinato a ricevere l'alloro in Campidoglio, e fu uno dei quattordici fondatori dell'Arcadia. Nella quale si distinse anche una sua concittadina, « la generosa Nosside », ossia Gaetana Passarini, che cantò le vittorie d'Eugenio di Savoia sui Turchi, ed è ricordata da parecchi, dal Crescimbeni al Bisso, che riporta anche un sonetto, con l'intercalare, del fratello di lei, abate Ferdinando, il più benemerito ricercatore di memorie storiche della sua patria. La quale, con decreti del 2 germile e del 21 fiorile 1799, fu fatta capoluogo di cantone del dipartimento del Clitunno, e nel 1829 riebbe da Leone XII il titolo di città. E seguitando a ricordare i suoi migliori cittadini, come i letterati Accorimboni e Michelangeli e il Monteverde, verseggiatore e musicista, noterò più specialmente Vitale Rosi (1782-1851), chiamato dall'Allievo il Socrate dell'Umbria, e avuto in pregio dal Lambruschini, dal Rosmini, dal Tommaseo, per le sue opere didattiche e pe' metodi onde diresse in patria un fiorente collegio, dal quale uscirono il Vera e il Pennacchi e lo spellano Luigi Incoronati, valentissimo architetto. Nè va dimenticato Francesco Piermarini, che per le sue produzioni musicali e pel suo *Cours de chant,* presentato nel 1865 al Conservatorio di Milano, ottenne l'ufficio di direttore del Collegio musicale di Madrid, di maestro dell'ex regina Isabella e di segretario di Cristina, della quale fu camerista la moglie Clelia, lodata da M. d'Azeglio nei suoi *Ricordi.*

***

Oggi Spello conta più di 5800 abitanti, dati in gran parte alla coltura delle loro ubertosissime terre; chè industrie, da quella in fuori, ancor dubbia, della pietra litografica, non ce ne sono. Ha diverse istituzioni di beneficenza e di previdenza; spende molto per l'istruzione, mantenendo scuole tecniche e ginnasiali, pareggiate; e, sebbene dal '90 non sia più neppure capoluogo di mandamento, occupa sempre un posto molto distinto tra le città minori dell'Umbria per le sue tante e importantissime opere d'arte, visitate spesso da italiani e da stranieri (tra cui va ricordato anche il Duca di York); ma che, come attendevano finora una completa illustrazione, richiedono, anche da parte de' cittadini, più vigili cure che pel passato, più amore ch'al presente; giacchè il bello non dovrebbe andar disgiunto dal bene, e Menandro diceva che « il vero conforto della vita è riposto nelle arti ».

I.

Della mirabile Cerchia romana, da assegnarsi probabilmente all'epoca d'Augusto, ora non rimangono che alcuni avanzi. Un bel tratto rettilineo, lungo circa centodieci metri e assai ben conservato, comincia dinanzi al campo della fiera, ed è formato, con perfetta esecuzione, di piccoli parallelepipedi di calcare subasiano, disposti a strati regolari, d'un'altezza che varia dai quin-

dici ai trenta centimetri, e commessi con pochissimo cemento, ma assai tenace. Da piedi, due o tre strati, sportando un po', formano come uno zoccolo, a cui, nove file sopra, fa riscontro un altro strato, che aggetta allo stesso modo, e che verso il Borgo, presso i miseri avanzi di una torre quadrata, va a combaciare col detto zoccolo, il quale segue la salita della strada, corrispondente perciò all'antica anche nella pendenza, come pure si ricava da altri indizi. Noterò per curiosità che, di fronte alla chiesa di San Ventura, fu scolpito nel 1635 questo distico del Donnola: *Orlandi hic Caroli Magni metire nepotis* || *Ingentes artus: cetera facta docent;* al qual proposito bisogna sapere che, secondo una leggenda veramente un po' vaga, l'incavo, alto da terra oltre novanta centimetri, sarebbe stato prodotto dal focoso Paladino *ictu mingendi* (sarà bene dirlo, col D'Ancona, in latino). Per altri invece indicherebbe l'altezza del ginocchio d'Orlando; come le due fossette ovoidali, a un metro e sessantatrè quella de' gomiti, e come quella del collo si troverebbe, a circa tre metri, in una sporgenza di forma allungata, presa invece dal Valery nientemeno che per *un gros phallus de pierre* (la candida lettrice non ne chiegga il significato), il quale deve aver suggerito al Carducci, nella prefazione al *Furioso,* l'accenno a Ruodlando « gigante e peccatore » a Spello.

Ma ecco, pochi passi più oltre, una severa Porta d'ordine toscano, a massi squadrati d'una grandezza media di settanta per quarantacinque centimetri, chiusa da molto tempo, e a cui una tradizione costante ha conservato la denominazione di « urbana ». Un arco corniciato e molto profondo posa su due pilastri semplicissimi, e lateralmente due grandi paraste, piuttosto pesanti, dai capitelli rovinati, reggono la trabeazione con frontespizio a larga base, di semplicissimo disegno e di debole aggetto, e rovinato esso pure, anche per l'incastro d'uno de' soliti pitaffi donnoliani. — Poco più oltre le mura piegàno ad angolo ottuso, e vanno salendo a mezza costa, per un altro lungo tratto, meno conservato, fino alla Porta Venere, volta a nord-ovest.

Sebbene il Burckhardt, accennando le Porte romane di Spello, le abbia dette poco importanti, il Laspeyres credeva che questa fosse stata suntuosa e singolarmente interessante; ma dai pochissimi avanzi non risulta veramente quella magnificenza che voleva trovarci l'Orsini. Il quale vi scrisse su, con gravi errori, una prolissa dissertazione, credendola etrusca, anzi uno dei più antichi esempi dello stile etrusco, sodo, maschio, grandioso; e gli pareva che i suoi ornamenti, quantunque meno perfezionati, avessero una stretta analogia con quelli dell'Arco di Pola. Ma si tratta invece d'una porta romana, d'ordine toscano o, come scrive anche il Serlio, dorico, che in fondo è tutt' uno, tolte le correnti e le campanelle e aggiuntavi una base. Si vede bene che era costrutta di grandi conci di travertino; che occupava una larghezza di circa sedici metri, e che era a tre archi: grandioso quello di mezzo, di cui c'è ancora, sul canto della casa adiacente, un informe resto, con traccia della scanalatura per la cateratta; minori i laterali, a cui mal si sostituiscono due semplici lunette nella ricostruzione del Serlio, e sopra ai quali si vede bene che c'era una cornice di sagoma molto soda, per essere la convessità dell'ovolo co' suoi listelli molto maggiore della concavità del guscio sottostante. Si vede pure l'avviamento dell'arco a destra, impostato sur un largo pilastro, che sostiene ancora una parte della trabeazione. L'architrave è più aggettato del capitello, come nell'anfiteatro veronese; il fregio più alto del solito, e il cornicione ricco di membri sotto al gocciolatoio, che s'unisce alla scima senza alcun listello, per dar larghezza all'insieme. Sopra si riconoscono alcuni avanzi dell'attico, non molto grande, e una di quelle colonnette, sfuggite al Serlio, che si vedono anche nel tempio ipetrale (non, come dice l'Orsini *iptero*) di Posidone a Pesto e nella parte interna dell'antichissima torre ottagona d'Atene, fatta da Andronico e rammentata da Vitruvio e da altri. Lo scalino poi sembrava all'Orsini chiarissimo segno che questa Porta, sebbene di città, non servisse ai passeggieri comuni, ma solo ai cittadini trionfanti. E, ricordando un'iscrizione bevanate (... VIAM || TRIVMPHALEM STRAVERVNT LAPIDE HISPELLATE), si piaceva d'immaginare, malgrado i dubbi del Muratori, che ogni città avesse una via trionfale, con una porta detta parimenti trionfale, per il passaggio

dei cittadini che tornavano vincitori dalla guerra, e che v'alludesse Properzio col verso: *unde mihi patriis gnatos praebere triumphis;* tanto più che anche Silio Italico annoverò Spello tra le città illustri nelle armi. Quanto poi al nome di Porta Venere, datole costantemente, l'Orsini lo supponeva derivato da un tempio a essa Dea, o unitovi o più probabilmente situato fuor delle mura (*ut non insuescat* — dice Vitruvio — *in urbe adolescentibus, seu matribus familiarum venerea libido*). Infatti, nella Villa Fidelia, che sta in direzione di questa Porta, e dove si vede ancora, presso li scogli, un bell'avanzo di costruzione romana, fu trovato, secondo il Dorio, un pavimento di mosaico e quest'iscrizione, in lettere assai grandi, trasportata poi dai Baglioni in Perugia: M . GRANIVS . SEX . LOLLIVS . II . VIR || QVIN . SIGNVM . ET . BASIM . VENERIS || EX . D . D . F . C . EIDEMQ . PROB. E pare che nello stesso luogo fosse anche trovata la statua della Dea, in pezzi, cioè la testa, il braccio destro, un pezzo della mano sinistra e un pezzo di piede. Aggiungo poi per curiosità che, secondo una superstizione gentilesca, la donna incinta che fosse passata per Porta Venere non poteva arrivare alla fine dell'anno.

Lateralmente sorgono, su massicci dadi di muratura, due belle Torri dodecagone, costrutte di piccoli e lisci quadrati di pietra lucida, bianca e rossigna, accuratamente commessi, le quali, per essere concatenate alle case adiacenti, si conservano tuttavia in buono stato. Su sei lati, alternativamente, s'apre, all'altezza dell'attico della Porta, un elegante finestrino a pieno arco, con cunei rincassati. La loro altezza originaria non si può accertare; certo è però che, essendo scamozzate, gli odierni tetti piani hanno sostituito un antico finimento, diversamente ricostruito dall' Orsini e dal Serlio; a tempo del quale dentro queste torri v'era una scala a chiocciola, molto ben fatta e molto antica. Le differenze architettoniche mostrano che furono aggiunte, assai posteriormente, alla Porta; quantunque leghino con essa molto bene, essendo state erette, come dice l'Orsini, per accrescerne la bellezza e nobilitarne l'uso. Egli però erroneamente le credeva romane; mentre pel Laspeyres sarebbero state forse costrutte ne' tempi burrascosi delle invasioni barbariche, se non anche più tardi, potendovisi notare una grande analogia con quelle a sedici lati del così detto Palazzo delle Torri a Torino, che fiancheggiano la fronte d'un corpo centrale, piuttosto allungato, e che il Krieg von Hochfelden, nella sua opera sull'architettura militare del medio evo, assegna al secolo IX.

Congiunto alla torre di destra, nell'interno del paese, esiste tuttora uno stanzone di grossi muri, detto, come nota anche il Serlio, la Prigione d'Orlando, perchè secondo la tradizione, passando a Spello il famoso Paladino, vi sarebbe stato rinchiuso da alcuni popolani; finchè, saputosi chi era, gli Spellani lo presero per protettore, e molti l'avrebbero seguíto e sarebbero morti con lui a Roncisvalle. — Dall'altra torre si diramava, come si vede da parecchi avanzi, un altro tratto dell'antica cinta, che, salendo per l'erta, si ricongiungeva con l'Arce, situata sul punto più alto del colle; il cui fianco è squarciato da tredici grotte manufatte, d'epoca incerta, ma, secondo il Guardabassi, assai vicina alla preistorica; una delle quali, verso settentrione, comunicava appunto con la fortezza.

Dall'altra parte del paese è scomparso quasi ogni avanzo di mura romane, essendosi aggiunte alle ingiurie del tempo quelle, spesso peggiori, degli uomini; poichè da questa parte fece più danni l'assedio dell'Orange; da questa parte, in vista di Foligno ch'era nelle grazie del papa, dovè esser maggiore lo smantellamento di cui ho già fatto parola; da questa parte fu demolito nel 1864 un bel tratto di mura, ugualissimo a quello, già descritto, dinanzi a San Ventura. Dagli avanzi di questa cinta si desume chiaramente l'antica topografia di Spello, che dalle sue origini, o almeno dai tempi imperiali, ha sempre avuto la stessa estensione. Questo, contro l'opinione di parecchi, ho sempre creduto per molteplici osservazioni, e questo vedo confermato dal Laspeyres, quantunque io non accetti tutto quello ch'egli n'ha prolissamente scritto, anche sotto l'aspetto strategico, dopo un'affrettata ispezione.

E ora, sull'estremo lato meridionale, eccoci dinanzi alla Porta Consolare, costrutta a tre ingressi, con grandi massi squadrati, e interrata oltre due metri per l'innalzamento del

suolo, che rese inaccessibili gli archi laterali, più piccoli, i quali perciò furono chiusi. Il centrale, senz'altro ornamento che una cornice nell'estradosso, ora quasi affatto caduta, ne rimase tanto sproporzionato, che bisognò rimediarvi alla meglio con un riporto interno di circa cinquanta centimetri, a quadroni di travertino con cimasa, che pare del quattrocento. — Sopra questa Porta, che doveva esser fiancheggiata da due torri, sono state collocate tre Statue marmoree del basso impero, ma di buono stile. Quella in mezzo figura una matrona; le altre due, credute consolari, hanno dato il nome alla Porta e al primo tratto della via principale. Trovo che sarebbero state scavate ne' pressi di Porta Venere ed erette a quel Marco Granio e a quel Sesto Lollio, duunviri della Colonia Giulia, che fecero fare, come s'è visto, la statua di Venere; ma, secondo una più attendibile notizia, sarebbero state in origine su due basamenti scavati presso l'Anfiteatro, sullo scorcio del cinquecento; le cui iscrizioni sono riportate dal Bormann sotto i numeri 5270 e 5283; nel qual caso si tratterebbe invece d'una casta nonchè chiarissima e munificente Licinia Vittorina e d'un Caio Matrinio Aurelio Antonino, « uomo perfettissimo », insignito di molte dignità, tra cui quella di pontefice della gente flavia, e benemerito della Colonia, soprattutto pei divertimenti teatrali che le procurò.

II.

Nell'interno del paese incontriamo subito a sinistra l'oscura Via del Tempio di Diana, per il quale però bisogna contentarsi d'un semplice ricordo archeologico, derivato dai perduti Annali Oloriniani, dov'era notato che nella casa di Paolo Stradiotti, vicino alla Porta Urbana, sarebbero stati trovati i resti d'un tempietto, dinanzi alla cui ara si vedeva scolpito un cacciatore con un'asta e una pelle di cerva e questi esametri: MVNERE . TE . HOC . DONO . LATONIA . SANCTA . VIRAGO || CORNIGERAM . CEPI . VIRTVTE . ET . LAVDE . POTITVS || EXVVIEISQVE . EIVS . TEMPLVM . TVVM . DECORAVI . A un simulacro della dea doveva poi probabilmente appartenere l'iscrizione [*D*]IANAE . SER[*vatrici?*], che si vede in marmo giallogno nella casa n. 12 (già degli Olorini), in capo a via Garibaldi.

E giacchè non può allettarci a salire la ripida Via di Sant'Angelo qualche mal ridotto affresco nel vecchio Oratorio della Povera Vita, nè possiamo più fermarci a vedere, in capo al primo tratto della Via Consolare, una maestosa Fontana di stile semigotico, a tre arcate, inconsultamente demolita; seguiteremo la detta via, dove la Casa n. 21 e 23 (8) presenta, sulla vecchia facciata medievale, notevoli decorazioni architettoniche dello scorcio del quattrocento, o de' primi del cinquecento. Nel fregio della elegante porta maggiore sono incise queste parole: SCITE . REGERE . FERRE . IMPERIVM . DOMVM . SERVATE; in quello della minore le sigle P̊ P̊, e in tutt'e due è scolpito uno stemma che par della famiglia Venanzi, la quale nel secolo XIV dette un governatore del Terziere di Porta chiusa, e nel cinquecento, fra altri ragguardevoli personaggi, quel mons. Antonio che da Carlo V fu creato conte palatino ed ebbe importantissime cariche e grandi privilegi da Leone X e da Clemente VII. Le sei finestre hanno cornici di pietra serena, che sarebbero a croce guelfa, se la mancanza del braccio inferiore non le rendesse molto più belle e più comode.

Più su, a destra, la chiesetta di San Bernardino ci mostra in alto un affresco dello scorcio del quattrocento, cioè l'effige del titolare, staccata dalla vecchia facciata e riattacata sulla nuova a stile antico, la cui porta conserva tuttavia le imposte coi semplici ed eleganti, ma non troppo fini intagli del quattrocento. La parete di fronte all'ingresso è decorata con affreschi da potersi attribuire a uno dei migliori scolari del Pinturicchio. Il gruppo a sinistra rappresenta san Girolamo (o san Bonaventura?), con porpora cardinalizia e in atto di leggere; Maria in seggio, col bambino benedicente (1503), e san Bernardino. Quello a destra san Francesco, sant'Anna in seggio e un altro santo, trasformato in san Carlo Borromeo, quando questo secondo gruppo fu malamente ritoccato e in parte rifatto nel 1630, com'è segnato a

piè del seggio. Al qual tempo è forse da riferirsi un trascurabile affresco rappresentante la Circoncisione, nel centro della parete.

Nella Piazzetta di Sant'Angelo la Bottega n. 16 mostra, per varie scrostature dell'intonaco, che era tutta dipinta a fresco; e nella parete a destra serba tracce d'una scritta con la data 1461. — Nella chiesetta di Sant'Angelo si conserva un quadro a olio, col Transito di san Giuseppe, dello spellano Carlo Lamparelli, priore di Santa Maria, morto il 20 luglio 1727. L'Orlandi dice che fu allievo e imitatore di Giacinto Brandi; e secondo il De Boni lo proverebbero i suoi dipinti nella chiesa dello Spirito Santo a Roma. Suo, per non citar altro, è anche, come assicurano il Fea, il Bruschelli, lo Chavin de Malan, un grande ovato di tela a olio, entrovi l'Assunzione, già nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi, sopra il trono papale, ma ora saviamente rimosso e collocato, con altri quadri, nel salone de' musici. Questo è il solo pittore spellano di cui si conosca qualche cosa; poichè di m. Tommaso di ser Francesco di Conio, da identificarsi con Tommaso Corvo, che trovo ricordato in un atto senese del 1506 e tre volte in documenti notarili di Spello, dal 1513 al 1532, non si può indicare nessun lavoro; come nessuno ne trovo di quell'abate Dondoli, ricordato dal Bragazzi sulla fede del Lanzi e del De Boni, che lo dice nato circa il 1650, aggiungendo che « lasciò in patria alcune opere, le quali dimostrano che se avesse avuto miglior fondamento di disegno, com'ebbe lodevole colorito, sarebbe stato un assai buon pittore ».

Poco più su, nella chiesa di Santa Maria Maddalena, si può dare un'occhiata a due mediocri tele a olio: quella sull'altar maggiore, dello scorcio del secolo XVI, figura la Santa titolare, portata in cielo dagli angeli; l'altra, sull'altare a sinistra, con la Nascita di san Giovanni, proviene dal monastero intitolato al detto santo, e ha la data 1575.

***

Di fronte c'è la chiesa di Santa Maria Maggiore. Che fosse edificata sulle rovine d'un tempio sacro a Giunone e a Vesta, non sarebbe inverosimile; ma è affatto inammissibile che ciò seguisse nel primo secolo dell'era volgare, nè saprei se veramente esistesse, sotto l'invocazione di Maria, nel 438. Nel 1025 apparteneva ai camaldolesi, se i loro Annali dicono il vero; nel 1187 era già collegiata, sotto la protezione di Enrico VI, come da un bellissimo diploma del 13 febbraio di quell'anno (c. 1 del Bollario, conservato dal priore); e finalmente nel 1285, stando al Passarini, ne fu terminata la fabbrica a spese del conte Maccarelli e del Terziere di Porta chiusa. Nel 1644 fu allungata, tagliando una parte della casa priorale, che vi fa angolo — sulla cui scala può vedersi un bel capitello romano, d'ordine corinzio. — Sull'antico campanile a piramide v'è una campana, dalla cui scritta si ricava che fu gettata da maestro Bencivenni di Pisa, a tempo del priore don Giacomo da Bevagna, nel M.CC.IX.V (o M.CC.LX.V?), e un'altra, piccola, del 1442, sulla quale scoccano i tocchi dell'orologio. — La facciata, di cui si pose la prima pietra il 17 giugno 1644, fu ricostruita da un maestro Belardino e da un suo nipote, in gran parte coi materiali antichi, tra cui furono conservate anche le due mitre abbaziali scolpite in pietra, confermanti l'accennata dipendenza dai monaci di san Romualdo. — Il portale, elegantemente architettato, con frontespizio curvo, molto sporgente, è per quei tempi notevolissimo nella sua semplicità e bellezza di disegno, ed è rotto, secondo l'uso d'allora, nella parte superiore, ove fu adattato un tabernacolo di marmo, dentrovi la statuina dell'Assunta. Incornicia poi tutto il vano della porta e adorna la trabeazione, retta da due colonne ioniche, un bel fregio romanico e non, come altri dicono, bisantino, diviso in quattro pezzi, con rabeschi e animali a bassorilievo. In quello a destra, che parrebbe di mano migliore, due vitelli, unendosi pel collo, terminano con una testa sola, dalla cui bocca esce un ramo di agili volute, ciascuna delle quali chiude in mezzo un bel rosone; ma non credo che simboleggi, come altri vorrebbe, la virtù e santità prodotta dall'unione del Vecchio e del Nuovo Testamento, non trattandosi che de' soliti ghiribizzi messi a profusione nelle scul-

ture ornamentali dal nono al duodecimo secolo. Doveva, credo, decorare l'antica porta; e il Faloci Pulignani l'ha attribuito a quei maestri Binello e Rodolfo, architetti e scultori facilmente umbri, a cui si devono le chiese di San Michele Arcangelo e di San Silvestro (1195) in Bevagna e, secondo un'ipotesi di Adamo Rossi, anche la ricca porta di stile cosmatesco nel prospetto laterale di San Feliciano (1201) in Foligno. Le imposte sono compartite in otto quadri, incorniciati da una bella rabescatura e istoriati con figure di buon intaglio, sebbene vi si possa desiderare più finezza. Nel primo specchio di ciascuna ci sono da basso due putti, che sostengono una corona, e negli altri il martirio di santo Stefano e quello di san Felice, san Pietro e san Paolo, l'Annunziazione e l'Assunzione.

Dell'antico edifizio, che può fissarsi tra l'undecimo e il dodicesimo secolo, poche tracce rimangono, e l'interno fu più volte rimodernato e sopraccarico di tutti quei baroccumi di gesso, che tanto piacevano nel secento. Bisogna perciò convenire col Laspeyres che le cattive proporzioni, la scarsa luce, le quattro vele a crociera, basse, pesanti, senza nervature, le aggiunte fatte con poco gusto all'antica costruzione, producono nel visitatore un'impressione disaggradevole; ma, per le preziose opere d'arte che vi sono, si può dire col Gautier che, se non si ammira lo scrigno, bisogna pure ammirare le gioie.

Pare che questa chiesa avesse prima il *narthex* o portico, con a destra il battistero. Il bel Fonte di marmo, con qualche doratura, che ammiriamo appena entrati, fu lavorato, tra il 1510 e il 1511, da maestro Antonio di m. Gasparino da Val di Lugano, che ebbe in due rate trecento fiorini (compreso il « parapetto »), giusta la stima di m. Andrea fiorentino, come si legge nei protocolli di Mariotto di ser Antonio di ser Pascuccio Alessi, agli anni suddetti, a pp. 154 v. e 189 v. Ma nel 1649 il capitolo ebbe la peregrina idea di farlo dividere per mezzo, verticalmente, dagli stessi capimaestri che avevano ricostruito la facciata; e le due parti furono addossate al muro nei lati dell'ingresso, in modo che quella a destra di chi entra serve tuttavia pei battesimi; l'altra per l'olio santo. Fortunatamente sono state assicurate alla parete le lastre asportate, e sarebbe perciò facilissima la ricomposizione, finora invano consigliata, di questa bell'opera che meglio si ammirerebbe nella sua forma originaria come di gran pisside ottagona, con gli specchi adorni di figure ad alto rilievo, rappresentanti i patroni delle chiese già dipendenti da Santa Maria e i titolari delle antiche prebende, cioè santo Stefano, l'Assunta, san Felice, san Venanzo, san Pietro, san Paolo, san Teofane. Il lato dov'è il portello pe' battesimi è adorno della simbolica colomba in campo d'oro, e tutti sono divisi da pilastrini a forma di balaustri, con qualche fogliame, e sotto a ciascuno di essi c'è una mensolina, e sotto ogni specchio un paffuto serafino. Nel 1563 vi fu soprapposta una statuetta del Cristo, scolpita da Gian Domenico da Carrara, per trentadue fiorini e ventiquattro bolognini. — Andrebbe poi rimesso a suo luogo lo sportello di rame, egregiamente cesellato, che torno torno ha un elegante nastro a rabeschi, fissato agli angoli da quattro borchiette, e nel centro il Battesimo di Gesù ad alto rilievo. Il Guardabassi l'ha creduto, non senza qualche dubbio, dello scorcio del quattrocento; ma perchè non dovrebbe ritenersi di poco posteriore e lavorato appositamente per questo fonte?

Dalla culla alla tomba. Voltandoci, attrae subito la nostra attenzione un'Ara funeraria romana, di marmo, ornata d'eleganti bassirilievi, la quale con un incavo nella parte superiore è stata ridotta a uso di pila per l'acqua santa: alta cm. 98; larga, nelle facce principali, cm. 46, ne' fianchi 41. Nella fronte principale v'è un uomo a cavallo, col braccio destro alzato come in atto di parlare, e sotto, quest'iscrizione (n. 5287 del Bormann): C. TITIENO . C . F . LEM || FLACCO . SEVIRO || EQVO . PVBLICO . AEDILI . Sopra, in una specie di cimasa, è intagliato un candelabro in mezzo a due grifoni, e agli angoli due teste di Medusa. Nei fianchi occupa tutto il campo, dal basamento al cornicione, un lauro con uccelli che ne beccano le coccole, e in basso due trampolieri (ibis?), uno dei quali in tutt'e due i lati combatte con un serpe attortigliato al tronco; l'altro a destra tiene nel becco una lucertola, a sinistra la coda d'un sorcio che gli morde la zampa. Il lato poste-



I. MADONNA, ATTRIBUITA AL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

riore è ornato di un grosso festone con lunghi nastri svolazzanti; sopra al cornicione v'è in piccolo una quercia e un cane a sinistra che insegue una lepre fuggente a destra.

Sopra il primo altare a destra ci sono due tavolette a fondo d'oro, con la Natività di Gesù e la Presentazione al tempio (non Circoncisione), appartenenti a un Trittico, di cui bisogna cercar qua e là le altre parti. Compie la predella un'altra tavoletta, uguale a queste, ma piuttosto deteriorata, che figura l'Adorazione dei Magi e sta in un oratorio contiguo alla cappella del Sacramento, sotto una Madonna di cui parlerò. Le fiancate, parimenti a tempera e a fondo d'oro, stanno nella nuova sagrestia: in una (mal conservata e con due fessure



II. L'ANNUNZIAZIONE, DEL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

per tutta la lunghezza) si vede il Battista e san Niccolò, con la mezza figura dell'Annunziata sul pinnacolo; nell'altra l'evangelista Giovanni e sant'Isaia, e in alto la mezza figura dell'arcangelo Gabriele. Il Morelli e il Cavalcaselle hanno giudicato tutte queste tavole del secolo XV e dello stesso pittore, che sembra di scuola umbra. — E la tavola centrale? Un erudito di cose d'arte, Luigi Carattoli, in certa sua Relazione, allegata negli Atti consiliari di Spello (28 luglio 1867), ha lasciato scritto che nel centro c'era una Madonna; che cotesta Madonna fu copiata dal Pinturicchio, e che la sua copia è quella stessa Tavola a olio, con fondo d'oro, che si vede nel secondo altare a sinistra, in una cornice di stucco dorato, sorretta da due angeli, anch'essi molto posteriori. La Madonna, che ha tutta l'aria d'una pensosa e malinconica contadinella spellana, sta seduta, tenendo seduto sulle ginocchia il nudo bambino benedicente; e il Guardabassi l'ha giudicata bell'opera de' primordi del secolo XVI, forse di scuola perugina; il Lermolieff (Morelli), il Cavalcaselle, il Frizzoni



III. UN PARTICOLARE DELL'ANNUNZIAZIONE, DEL PINTURICCHIO

(Da una fotografia degli Alinari)

l'assegnano, senz'altro, al Pinturicchio. — Aggiungerò di passata che a questa tavola corrisponde un disegno del Museo di Francoforte, attribuito a Raffaello, ma dal detto Morelli riconosciuto per uno studio di mano del Pinturicchio. — Non so donde il Carattoli togliesse la sua notizia, nè che conto se ne possa fare: osservo però che sbaglia, assegnando la presunta copia al 1521, giacchè il Pinturicchio era morto otto anni prima; che questa Madonna è a due terzi di figura, mentre i santi delle fiancate sono a figura intera; che esso Pinturicchio l'avrebbe ritratta molto a suo modo, poichè non ha da far nulla con la maniera delle altre tavole, e che solo indizio di più antico esemplare potrebb'essere la forma del trono e la salutazione angelica, scritta nell'aureola a caratteri semigotici. — Comunque, bisognerebbe rimettere insieme quel che rimane di questo trittico.

Il maggior tesoro di questa ricca chiesa è la Cappella Baglioni, tutta dipinta dal Pinturicchio. Ciascuno dei grandi affreschi delle tre pareti è compreso in uno scompartimento architettonico, formato da un'arcata con modanature e formelle a rosoni, che posa su due pilastri elegantemente rabescati. A sinistra è rappresentata l'Annunziazione, nei grandiosi portici d'un suntuoso edifizio isodomo, con pilastri adorni di fregi e grottesche a candeliere e con un pavimento di marmi colorati. La Vergine, dai lineamenti regolari, dai grandi occhi verecondamente abbassati, dalla bocca soave, dalla persona se non di perfette proporzioni pure molto attraente nell'abito rosso sotto il manto azzurro, ripreso sulla vita, sta in piedi, dinanzi a un alto leggio, dov'è un libro aperto su cui ella posa la destra in atto devoto, mentre solleva la sinistra come per esprimere una dolce maraviglia. Sembra proprio che risponda *ecce ancilla Dei* al biondo arcangelo Gabriele (un nobile perfezionamento dei tipi del Bonfigli e di Fiorenzo), che, con un ginocchio a terra e il giglio nella sinistra, le espone il suo arcano messaggio. In alto, tra le nubi e una gloria di serafini, Dio benedicente irradia la luce del suo amore, per cui scende la mistica colomba, sopra l'Eletta. Egli ha il volto lungo e profilato, radi capelli spioventi e una delicata espressione, onde s'è rassomigliato a una gentile creazione dell'Alunno. In fondo, due aiuole d'un giardino, ricinto da una balaustrata con arco d'ingresso, dietro a cui si gode un esteso e vario paesaggio, con amene colline e una città e molte piccole figure di viandanti a piedi e a cavallo. Nel primo pilastro a destra si vede la data 1501, e poc'appresso una finestra con un'inferriata e un vaso in cui è dipinto uno stemma, che non trova riscontro fra quelli delle famiglie spellane, raccolti dal Passarini. Più giù, un palchettino con dei libri e un vasetto e un candeliere acceso, il quale non basta ad accreditar l'ipotesi del Di Costanzo, che il pittore, per l'oscurità della cappella, dovesse servirsi d'un lume, poichè questi stessi oggetti si trovano anche in altre Annunziazioni. Sotto è appeso, come per ornamento della parete, il ritratto del pittore, in una cornice dorata, con la scritta: BERNARDINVS || PICTORICIVS || PERVSINVS e le insegne dell'arte; ma non credo col Dandolo che vi sia posto per devozione, piuttosto che per vanità o per bizzarria, o per imitare, come in altri accessori, Pietro Perugino, parimenti ritrattosi nella famosa sala del Cambio a Perugia. Il Pinturicchio, come dice questo nomignolo, vi si vede pallido, sparuto, sofferente, coi capelli a zazzera, l'occhio piccolo, infossato, il naso largo e all'insù, le gote solcate da poche ma profonde rughe, il labbro superiore corto, l'inferiore piuttosto tumido, il mento lungo e non ben raso: ritratto, secondo il Layard, quasi veneziano nella profondità del tono. — Quest'armonica composizione, essenzialmente umbra nella sua maniera piuttosto convenzionale, che il Crowe e il Cavalcaselle giudicano accuratamente lavorata e splendidamente colorita, manifesta, secondo il Selvatico, un artista d'infinita pratica, di grande sapere e tale che, per camminar sicuro, non aveva punto bisogno, contro quanto s'è voluto spacciare, dell'aiuto di Raffaello, che allora studiava a Perugia, giovinetto di diciott'anni.

Nella parete centrale l'Epifania, a giudizio di autorevoli critici, non raggiunge un completo effetto. Nel mezzo sta composto in poveri panni, sopra un fastello di strame, il grazioso pargolo, che tende le manine alla madre, ed è vegliato da due belli angeli, uno de' quali tiene un pannolino dov'è profeticamente impressa una croce. La Madonna, a mani giunte, inginocchiata anch'essa sul terreno erboso, è di divina bellezza nei puri lineamenti,



IV. UN PARTICOLARE DELL'EPIFANIA, DEL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

nella soave espressione del viso, nell'atteggiamento d'umile e devota compiacenza. Vicino a lei san Giuseppe, in piedi, in atto di dolce maraviglia; dietro, la solita capanna, cioè un edifizio in parte rovinato, con pilastri rabescati e il tetto conico a cavalletti, su cui posa un pavone; di fuori la mangiatoia col bue e l'asinello, e per terra un basto, un sacco, una borraccia. Dall'altra parte un curioso gruppo di pastori, ai quali, come osserva anche il Layard, l'artista ha tentato di conferire espressione naturale e individualità di carattere: il primo sta in adorazione; il secondo reca un canestro d'uova e torce la bruttissima faccia di vecchio, strabuzzando gli occhi, come se ascoltasse qualche parola di scherno del suo vicino, il quale, dietro, lo addita sorridendo a un giovinetto che trascina violentemente una capra. A questa rustica scena, un po' troppo sparpagliata, fanno contrasto, più indietro, gli sfarzosi gruppi dei re magi e del loro numeroso corteggio, guidati dalla stella prodigiosa. Di lontano, giù per balze scoscese, s'avanza un drappello di cavalieri con armi e bandiere: uno scudiero ha sulla targa lo stemma dei Baglioni; e il cavaliere, accompagnato da un falconiere, esso pure a cavallo, non potrebb'essere proprio un Baglioni? Non potrebb'essere Giampaolo, allora nel pieno splendore della sua gloria? Più su, la prospettiva di Betlemme, e per tutta l'ampiezza della parete un paesaggio con monti e colline e variata giocondità d'alberi, d'acque, di verzure, e contadini e viandanti, chi a piedi, chi a cavallo, chi sopra un cammello, con quella vivace minutezza, quasi fiamminga, di esecuzione, in lui notata dal Vasari e dal La Fenestre. In alto, su le nuvole, un gruppo gentile di dieci angeli, due de' quali reggenti uno svolazzo con la gloria.

Nella parete a destra ammiriamo la Disputa coi dottori, scena ricca pur essa di belle figure, ripartite in due piani, di buona prospettiva. Nel centro del primo, Gesù fanciullo, vestito d'una tunica e d'un ampio manto ricadente a terra, dignitosamente e modestamente composto, spiega le sue dottrine ai numerosi ascoltatori che gli stanno ai lati in due ben distinti gruppi, con naturale varietà di atteggiamenti e di fisonomie, secondo il diverso effetto che, come ben nota il Layard, le sue parole producono in ciascuno di loro. A destra san Giuseppe, d'aspetto avvizzito, lo addita alla Madonna, la quale, trattenendo lo sposo per la cintola da lui portata all'antica maniera ebraica, sembra lo persuada a lasciare che Gesù seguiti la sua disputa con un vecchio dottore che si vede di scorcio dalla parte delle spalle. In mezzo al gruppetto che sta dietro al santo, un uomo magro, dal naso aquilino e dalla barba a punta, vestito di grigio, con un curioso berretto, tiene un rotolo di carta in cui è scritto *Pintorichio.* Da certe fogge di vesti, di tiare, di turbanti e d'altre strane coperture del capo si vede che il pittore ha voluto rappresentare costumi orientali, non senza mescolanza con quelli de' suoi giorni, come in una vecchia col capo velato e una borsa appesa alla cintola. L'ultima figura a sinistra, un uomo sulla cinquantina, con le labbra contratte ad un ambiguo sorriso, con una zimarra paonazza, un zucchetto da ecclesiastico e un fazzoletto bianco nella sinistra, al Vermiglioli sembrava, quasi con certezza, Troilo Baglioni, soldato e priore di Santa Maria, che probabilmente commise quest'opera al Pinturicchio, il quale l'avrebbe vestito così, perchè era protonotario apostolico e fu creato vescovo di Perugia il 6 marzo 1501. Vicino a lui c'è un chierico con una borsa in mano, forse per meglio esprimere che le pitture si facevano a spese del Baglioni. Alcuni filosofanti tengono libri aperti e chiusi: altri libri son gittati alla rinfusa sul pavimento di marmi colorati, forse per indicare che il Salvatore era venuto a togliere la legge antica, o per manifestare la confusione di quei dottori, che non sapevano più che rispondere al maraviglioso fanciullo. Il secondo piano presenta delle piccole figure, tra cui alcuni poveri e uno storpio con le stampelle, sull'ampia gradinata di un tempio, arieggiante l'ordine corinzio e con una gran cupola poligonale, che signoreggia nel mezzo tra severe linee di paese, trattato nella solita maniera convenzionale, con alberi veramente troppo grandi e una rocca sulla cima d'un monte e un naviglio in lontananza. Il tempio è sembrato goffo (*plumper*) allo Schmarsow, pel quale tanto questo, come la debole variazione fattane in Roma, a Santa Maria in Araceli, e altre decorazioni architettoniche, nonchè le stesse copie d'edifizi reali, usate dal

Pinturicchio ne' suoi affreschi, dimostrerebbero che gli mancava il sentimento dell'architettura (come, secondo il Passavant, gli sarebbe anche mancata l'abilità di riempire i grandi spazi e di armonizzare le parti d'una composizione). Nelle due nicchie laterali vi sono i simulacri dell'Abbondanza con la cornucopia e di Minerva con lo scudo posato a terra. In questa taluno ha voluto veder simboleggiata la falsa sapienza; nell'altra la dottrina del Redentore, feconda di bene: altri invece ha creduto che, siccome il tempio di Gerusalemme fu edificato da Salomone, quelli siano gli emblemi della sua sapienza e della sua ricchezza (mescolanza di mitologico e di cristiano che era nello spirito del rinascimento). Quando il



V. UN PARTICOLARE DELLA DISPUTA, DEL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

Pinturicchio ha voluto metter borchie nei libri e orecchini e altri ornamenti d'oro, ha appiccicato sul muro delle pastiglie dorate a mordente, « il che è cosa goffissima nella pittura », come osserva il Vasari.

Le quattro vele della volta a crociera sono spartite da larghe fasce diagonali, ornate di belle grottesche su fondo d'oro. In ogni vela, a fondo azzurro, una Sibilla sfarzosamente vestita siede in trono, fra due marmi in cui si leggono dei motti scritturali. La Tiburtina tiene nella destra un libro aperto, e gestisce con la sinistra; l'Eritrea scrive in un libro posato sulle ginocchia; l'Europea (che non credo ricordata dagli antichi) prega a mani giunte; la Samia posa il braccio destro sur un libro chiuso, e col gesto della sinistra par che accompagni il dolce vaticinio della pace e della felicità dei secoli venturi.

Queste pitture si sono lentamente ammuffite e in alcuni punti offuscate per l'umidità che v'era prima in questa cappella; e i colori qua e là sono smontati o caduti affatto.

A questi danni si aggiunsero malintesi restauri, per le cui spese trovo che nella seduta consiliare del 23 settembre 1823 fu approvata un'imposta di dieci baiocchi su ogni calderello d'olio, per due anni. Il Vasari, niente benevolo al Pinturicchio, non parlò affatto di questi affreschi, di cui non si trova verbo neppure nel Baldinucci, nel Pascoli, nel Ticozzi. Meschini cenni ne dettero il Donnola, il Mariotti, l'Orsini; il Lanzi neppur vide la data, se potè ritenerli posteriori a quelli di Siena. Giambattista Mariani nel 1818 li disegnò, e Bartolomeo Pinelli l'incise mediocremente a contorno in quattro tavole. Più tardi il Layard vi scrisse su, con molte lodi, un opuscolo di sedici pagine per l'*Arundel Society,* che ne

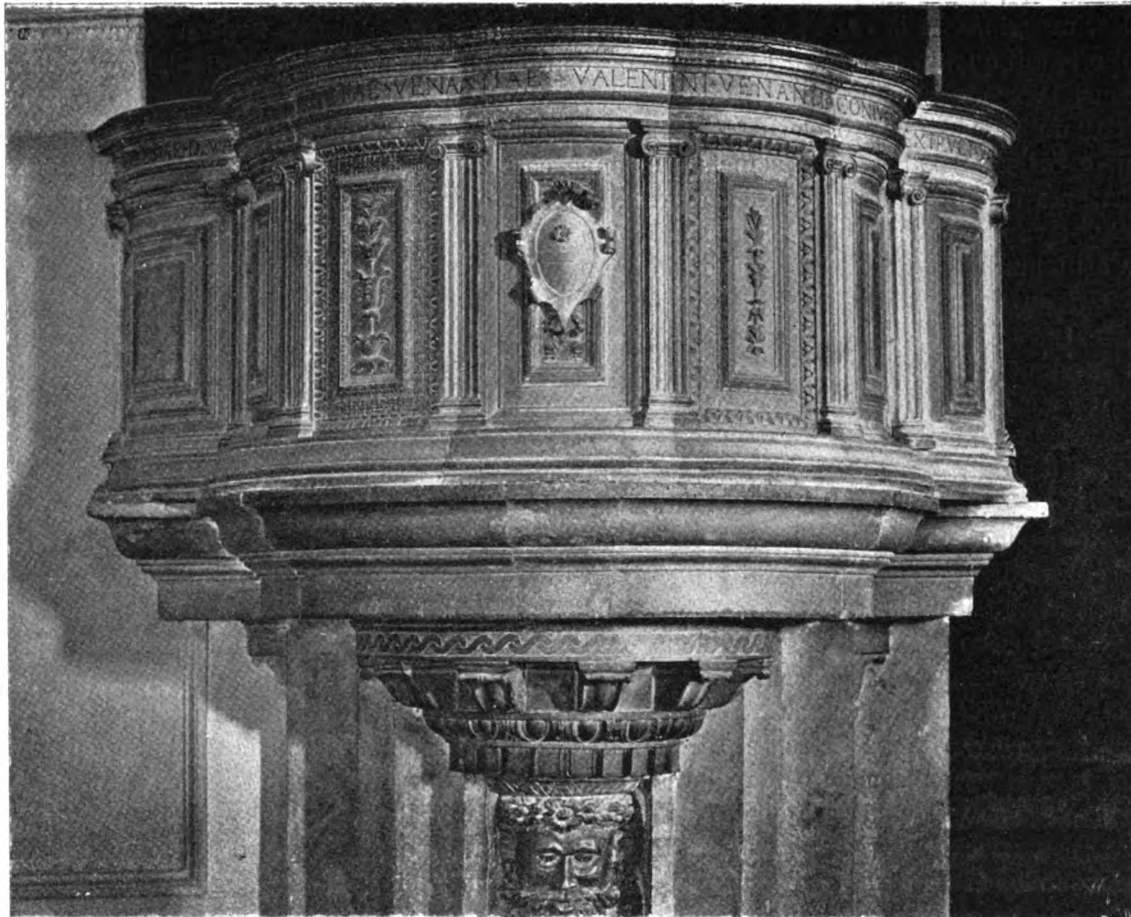


VI. LA SIBILLA ERITREA, DEL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

dette le riproduzioni cromolitografiche, e il Burckhardt dice che in essi l'artista si abbandonò alla sua fantasia, creando, fra molti tratti convenzionali e di mestiere, alcune figure di una grazia squisita. Quando Bernardino li cominciasse e quanto gli fossero pagati, non si sa; poichè nell'archivio capitolare, diligentemente rovistato dal Vermiglioli e da Adamo Rossi, non se ne trova ricordo. Probabilmente, per la sua molta sollecitudine, li cominciò e finì nello stesso anno, facendovi forse lavorare, al solito, scolari ed assistenti; seppur non ci mise mano nel 1500, quando il Vannucci finiva la Sala del Cambio, come supponeva il Vermiglioli. E finirò col giudizio del Selvatico, che li trovò insigni pel disegno, pel colorito, per la tecnica del pennelleggiare, per la fermezza del segno, per la perizia della modellatura, per la pratica dell'affresco; ritenendoli molto superiori a quelli di Siena, anzi le pitture murali più perfette dopo la Disputa del Sacramento, se non anche l'esemplare in cui Raffaello s'affissò per eseguire quello che egli dice « il più eletto affresco del mondo ».

I due ultimi altari della navata, lavorati a stucco nel 1592 da m. Lorenzo Zaccaroni di Sant'Anatolia, contengono due tele a olio: quella a sinistra, col Martirio di sant'Apollonia, fu dipinta nel 1595, per quarantacinque scudi, da Riccardo Ripanello d'Urbino (come da sua ricevuta nel Camarlingato di don Pier Luca Quagliati); l'altra dirimpetto figura san Francesco che riceve le stimate, e la dipinse, come ricorda il Cristofani, uno scolare del Lanfranco, singolarmente lodato dal Lanzi, l'assisano Giacomo di Vincenzo Giorgetti, che nell'angolo inferiore, a sinistra, vi si è ritratto a mani giunte; e, siccome vi appare piuttosto anziano, suppongo che debba averla eseguita circa il 1652, quando appunto fu fondata



VII. PULPITO, DI SIMONE DA CAMPIONE, IN SANTA MARIA MAGGIORE

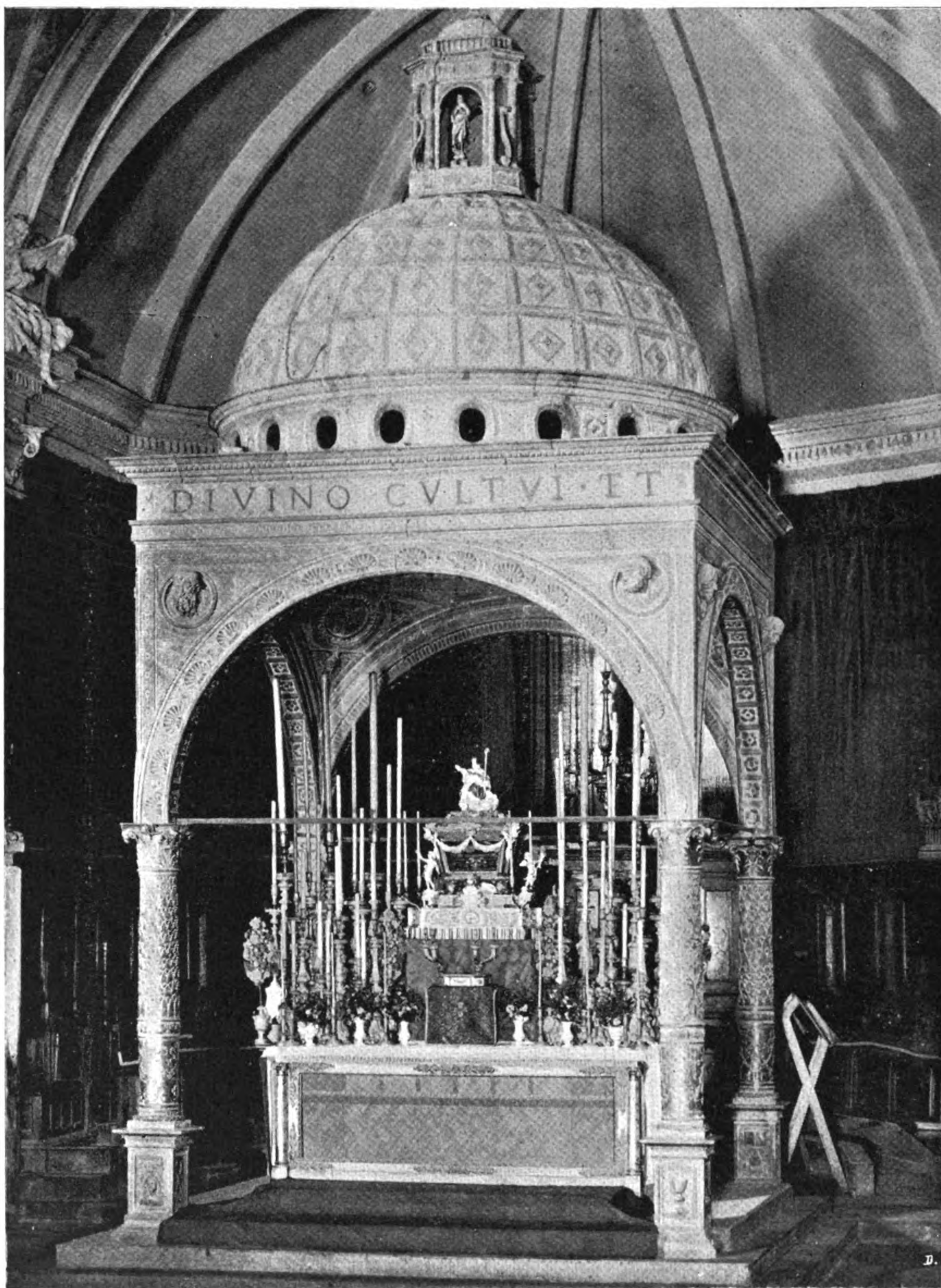
(Da una fotografia degli Alinari)

e dotata la cappellania delle stimate (v. Bollario, 59), cioè più di vent'anni dopo l'altra, che la ricorda molto, nella basilica di Santa Maria degli Angeli, sull'altare della cappella delle stimate.

Il Pulpito, di pietra arenaria di finissima grana e di tinta grigia con qualche tono giallognolo, posa sopra un mensolone semicircolare, retto da un bellissimo, gigantesco mascherone, inghirlandato di fronde e di fiori. Contro chi ha detto che v'è stata soprapposta una brutta opera moderna, il Laspeyres encomia la vaghezza dei profili e il disegno « originale, interessante, stupendo » del parapetto, che si risolve in sette piccole superfici curvilinee, spartite da pilastrini ionici striati. I tre specchi di mezzo hanno intagli di gusto squisito, ma gli altri restano in certe parti quasi grossolani. Dallo stemma intagliato nel mezzo, e più dalla scritta lungo il fregio, si ricava che fu fatto a spese della moglie di Valentino

Venanzi, avendovi i canonici impiegati, con dispensa, i novantasei fiorini che, con testamento rogato da ser Mariotto Alessi nel 1544, essa aveva lasciati perchè si dipingesse un san Giovanni. E addì 27 maggio 1545 « Simone fiorentino detto il Mosca », chiamato dal capitolo a collaudare questo pergamo di Simone da Campione, lo stimò centotrentacinque scudi, come si legge in un suo autografo, inserito nel libro d'amministrazione di don Pietro d'Ercolano Ugolini, a c. 42.

Dinanzi all'abside, rilevata d'un gradino, s'erge una magnifica Tribuna, come la chiama il Guardabassi, o tabernacolo, secondo il Burckhardt e altri, o ciborio al dir de' committenti e dell'autore, Rocco da Vicenza; cioè una cupola che, retta da quattro colonne, protegge tutto l'altar maggiore. È di *caciolfa,* pietra di finissima grana, molto tenera appena cavata e che, molto più di quanto credeva il Laspeyres, deve al tempo, alla polvere, al fumo dei ceri e degli incensi la sua gradevole tinta grigia scura, assai calda. Sugli angoli del secondo gradino dell'altare posano quattro eleganti piedistalli, svariatamente adorni, massime d'arredi liturgici, a sostegno d'altrettante slanciate colonne corinzie di perfette proporzioni e con aggraziata entasi a quasi un terzo dell'altezza, ove son cinte da una fascia rabescata, dopo la quale si vanno a poco a poco restremando fino a un diametro minore di quello dell'imoscapo che è di mm. 258. Le colonne, tutto compreso, sono alte tre metri; gl'intercolonni misurano, m. 3.77 da un asse all'altro, e dalla fascia in su, due sono foltamente corolitiche con un motivo preso dalla parte superiore dell'ara romana, già descritta; le altre ornate di fogliami più largamente girati e sotto tutte agghindate di vezzi, di nastri, di figurette, di nappine, d'oggetti e d'istrumenti liturgici e d'un bucranio con due serpi che, attortigliatagli la coda nelle corna ed entrati per le occhiaie, gli escono dalla bocca, proprio come in una grottesca del Pinturicchio nella cappella Baglioni. Sui capitelli, anch'essi capricciosamente svariati di foglie, di vilucchi, di mascheroncini, di teste d'ariete, e con tracce delle primitive dorature, poggiano, a sostegno del cornicione, quattro archi semicircolari, legati dappiedi con chiavi di ferro, e contornati di conchiglie, di rosoni, di fiori, di leggieri fogliami e d'altri piccoli intagli. Lungo il fregio si legge, in belle e grandi lettere, che questa Tribuna fu eretta, pel culto divino e per ornamento della chiesa, nel 1515. Sopra un basso tamburo, traforato da una corona d'occhi ellittici, in numero di ventuno, è voltata un'ardita cupola semisferica, divisata a lacunari, in sette zone, ciascuna delle quali ne contiene ventiquattro, e nell'interno tutta piena di rosoni, di serafini e d'altri ornamenti, con la Madonna e il pargolo su nel centro, come in una gloria. Qui però il lavoro di scalpello è men fino, e può darsi che sia stato affidato a quel Geronimo, lavorante di Rocco, ricordato nella penultima delle ricevute che citerò tra poco. Il Laspeyres, parlando a lungo di questo gioiello d'arte ornamentale, fa solo un lieve appunto sull'inclinazione dei peducci tra gli archi, sotto al tamburo, che gli par soverchia, sebbene per la poca luce non dia molto nell'occhio; ma del resto non ha che parole d'ammirazione per la rara bellezza dell'invenzione architettonica, consistente soprattutto nella scelta delle più graziose proporzioni, nel taglio netto dei profili in qualche parte gagliardamente sporgenti (come la cimasa dei piedistalli e l'abaco dei capitelli); negli ornamenti suntuosi, accurati, fini per disegno e per esecuzione; nella forza ben calcolata dei rilievi; nella maestrevole scioltezza onde seppe colmare gli spazi e nei magici effetti d'ombre, specialmente per le molte gole che verso il basso terminano con un quarto di cerchio. Il primo documento d'archivio è una ricevuta olografa di Rocco, in data del 7 dicembre 1512, a c. 43 del Camarlingato di don Pietro d'Ercolano Ugolini, pel 1495-1520, con la quale dichiara d'aver ricevuto due fiorini per caparra e parte di pagamento; e v'è richiamato il contratto, pur di sua mano, che dovrebb'essere molto importante, ma che il compianto Adamo Rossi ed io abbiamo ricercato invano più volte. Quell'anno ebbe per acconto, in tre rate, 23 fiorini e 18 bolognini; nel 1513, in dodici volte, 140 fiorini, 5 ducati d'oro e 22 bolognini, parte in moneta, parte in grano, che allora costava due fiorini la soma; dal 21 novembre 1515 al 27 marzo 1516, in cinque volte, 30 fiorini e 20 danari, come da altre ricevute olografe, in cui egli si firma « scalpellino! » In



VIII. TRIBUNA, DI ROCCO DA VICENZA, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

tutto fu pagata 670 fiorini da 40 bolognini, conforme al lodo pronunziato il 29 ottobre 1516 per conto di Rocco da maestro Giovan Pietro, alias Cione, da Val di Lugano, dipendente allora dalla diocesi di Como, e per parte del capitolo dal celebre Michele di Giovanni Sanmicheli, allora capomaestro della facciata del Duomo d'Orvieto, che il notaio ha inavvertitamente chiamato con nome diverso da quello che egli si dà in principio dell'atto (Archivio notarile di Spello: rogito di Mariotto di ser Antonio di ser Pascuccio Alessi, nei protocolli del 1516, a cc. 175 e 176). — Le otto belle teste di profeti, che sporgono ad alto e forse troppo forte rilievo da altrettanti tondi, negli angoli mistilinei degli archi, sono di terra cotta, e non le ha modellate Rocco, come si è creduto comunemente, ma vi furono aggiunte nel 1562 da maestro Gian Domenico da Carrara, ad imitazione di quelle del tabernacolo del sacramento, da lui scolpito, come si ricava dal Camarlingato di don Bartolomeo Corimbona e don Sebastiano di Girolamo Petrilli (a c. 161). — Non ho trovato in che anno fosse sconciamente soprapposto alla cupola un grossolano tabernacolo di legno, entrovi una statuetta della Madonna, che poco fa è stato rimosso, sebbene non sia pienamente accertato da qual altro finimento debba essere sostituito. Una copia a tarsia di questa Tribuna, fatta nove anni dopo nel quinto specchio di un grande armadio ch'è nella sagrestia di San Lorenzo, ha per finimento una palla; ma siccome altre quattro ve ne sarebbero anche sopra gli angoli del cornicione, di cui manca ogni traccia, si potrebbe dubitare della sua esattezza, cui del resto non ci sarebbe da muovere altro appunto. Ad ogni modo, escludendo la palla, parrebbe che v'andasse soprapposto, a sostegno della croce, una specie di balaustrino di squisito magistero e indubitatamente di mano del Vicentino, già conservato in un armadio della sagrestia, senza che si sapesse con certezza a qual uso fosse destinato; giacchè non parrebbe che fosse stato fatto per mettervi la preziosa croce capitolare di Paolo Vanni, come scrive il Gsell Fels e qualcun altro. Il grosso blocco di pietra, che forma il vertice della cupola, è affatto grezzo, e v'è solo un gancio di ferro, che probabilmente servì a tirarlo su; nè vi si scorge traccia d'incavo o d'altro, donde possa dedursi con certezza che vi fosse fissato il detto vaso, a meno che il gancio non avesse potuto servire anche a ciò. Messo su provvisoriamente e alla grossa, per osservarne l'effetto, a giudizio di parecchi, tra cui basti notare il Sacconi e il Maccagnani, vi si addice benissimo; e che veramente Rocco l'abbia fatto a tal uso, lo darebbe anche a credere il confronto di questo col minuto finimento che ha la cupola della chiesa di Mongiovino, altra opera superbamente bella del grande artista di Vicenza.

Questa Tribuna, che qualcuno crede il capolavoro di Rocco, in origine aveva due soli gradini: ciò si legge in documenti d'archivio; ciò si vede nella copia a tarsia già ricordata; ciò provano senz'altro gl'imbasamenti delle colonne. Nel terzo gradino, male aggiunto, forse per ragioni liturgiche (e probabilmente dopo il Concilio di Trento), v'è, torno torno all'altare, un pavimento a mattoni di terra cotta invetriata, che, quando sono interi, misurano centimetri 18 $^1/_2$ in quadro, con rabeschi di smaglianti colori, onde meglio risalta la vaghezza dei disegni: qui, su fondo azzurro, fregi bianchi e intrecci di fogliami e di nastri bianchi e gialli; là campi bianchi alternativamente adorni di mascheroncini, di grifoni, di grottesche, di fogliami, di fiori e di molte altre belle e capricciose fantasie, in cui si combinano, con vivace armonia, tinte caffè e azzurre e verdi e gialle di vari toni. Dietro l'altare vi si legge: *1566 F. D.,* cioè fabbrica, non frate, di Deruta, poichè gl'intendenti s'accordano nel ritenere di poco pregio le maioliche con la firma di esso frate. Ai lati dell'altare i mattoncelli, per l'attrito de' piedi, hanno quasi perduta l'invetriatura: gli altri, riparati dalle predelle, si conservano tuttavia in buono stato; ma chi li esamini a uno a uno, con attenzione, si maraviglierà del loro strano disordine e più della scritta a belle lettere turchine (alte cm. 9 $^3/_4$), che gira attorno al pavimento in una fascia bianca, guarnita di una doppia riga azzurra e verde. Sul lato anteriore si legge, nella scorretta grafia che qui mantengo: INGREDERIS . QVICVMQVESACRVMPEN^{E}TRAL^{E}SALVTIS; a destra: SIQVAESTCVR^{A}T[VAEV]ENE[R]AREETPRONVSADORA·VI[R]G^{I}; verso il coro: NS.

INTACTE·PVERVMNANQVEHOSTIA·TANT^{I}NOMINIS·ET·MER; nell'ultimo lato: ITIC^{V} MTOS·A·MORTE·REDEM^{I}T·MORTESVAPOPVL^{I}S·L^{A}XANS. Qui il senso resta stroncato; ma, siccome nell'agosto del 1893 fu demolito un accoltellato che rivestiva l'altare per ingrandirlo, si sono scoperte altre ambrogette appiastricciate su tre lati dello zoccolo, parte con fregi, parte con quest'altro brano d'iscrizione: ESTIA · REGNA, che non basterebbe a compire il senso, se dietro l'altare non si trovassero bruttamente incastrati tra i rabeschi due altri



IX. UN PARTICOLARE DEL PAVIMENTO DI MAIOLICA DELLA FABBRICA DI DERUTA
in Santa Maria Maggiore
(Da una fotografia degli Alinari)

frammenti che, riuniti, formerebbero CE, e se un'altra L non fosse stata trovata dal defunto prior Pacchi, onde possono ricostruirsi questi esametri:

Ingrederis quicumque sacrum penetrale, salutis
siqua est cura tuae, venerare et pronus adora
Virginis intactae Puerum, namque hostia tanti
nominis et meriti cunctos a morte redemit
morte sua, populis laxans cœlestia regna.

Vada pure il contesto, che però non si riferisce al luogo dove ora si trova: ma è presumibile, in ogni modo, che da principio i rabeschi e la scritta stessero proprio così? E si badi che li mise in opera il maiolicaro stesso, come si legge nell'archivio capitolare, in un libro acefalo d'amministrazione pel 1566, a c. 150, ov'è notato che furono spesi 10 scudi e baiocchi 27 e mezzo, pel « m.° da Deruta che mattonò innanzi all'altar grande ». Ma questo mattonato sta intorno (e malamente!), non dinanzi all'altare. Dunque? Dunque

io cerco qualche altro indizio prima di arrischiare un'ipotesi che ora sembrerebbe ardita; che cioè questo pavimento stesse in origine nella Cappella Baglioni, già del Sacramento; perchè l'iscrizione vi si riferirebbe benissimo; perchè v'era appunto l'altare più grande della chiesa, e perchè ne' luoghi decorati dal Pinturicchio vi sono sempre i pavimenti di maiolica. Ma intanto, accertato che il terzo gradino è una goffa aggiunta, che guasta la stupenda euritmia della Tribuna; accertato che il pavimento di maiolica non poteva stare in origine come oggi, e che, rimanendovi, si rovinerebbe sempre più, io ne ho proposta la remozione, anche perchè in tal modo si potrebbe meglio esporre all'ammirazione e allo studio degl'intelligenti.

Nella fronte dell'abside, su due piccoli altari ai lati della Tribuna, vi sono due affreschi del Perugino, che sebbene non paiano ritoccati, nè godano certo di una perfetta conservazione, neppur si trovano in quello «stato rovinoso» che più di mezzo secolo fa lamentava il Vermiglioli. L'Orsini, ingannato forse dal fatto che il Perugino ne' suoi ultimi anni raramente dipingeva a fresco, li credette lavori a tempera, e il Mezzanotte lo ripetè. Quello a manca figura una Pietà, cioè la Madonna, seduta in trono, che sostiene sulle ginocchia la salma nuda di Gesù, e a sinistra ha la Maddalena, a destra san Giovanni, inginocchiati, a mani giunte; in alto due serafini; dietro, alcune linee di paese. In quello a dritta c'è, sopra un fondo simile, la Madonna in trono, col putto in grembo, tra santa Caterina e san Biagio, che, più di san Giovanni nel primo altare, se ne sta come estraneo alle altre figure e allo spettatore, con lo sguardo smarrito: caratteristica (osserva il Bourget) delle figure di scuola umbra. Le due sante, nell'atteggiamento delle teste e più negli occhi, spirano molta soavità mistica: nella prima Madonna, del resto non bella, è fortemente espresso il dolore, soprattutto negli occhi affossati, fissi, che non hanno più lacrime. Nell'insieme questi dipinti son tirati via con senile mediocrità: meschine le spalle del Cristo; mal scorciato il suo braccio sinistro; gli occhi, come nota anche il Cavalcaselle, disegnati angolarmente; trascurato in genere il disegno; i panneggi poveri e difettosi, i contorni deboli e tremuli, da vecchio: il grande maestro non ci ha messo neppure, checchè altri dica, quella graziosa vivezza di colori «che tanto piaceva al suo tempo», nè si crederebbero suoi, se, a rimuovere qualunque dubbio, non ci fosse, nel primo, la sua firma, PETRVS . DE || CHASTRO . PLEB., e l'anno 1521, in due cartelle pendenti ai lati del trono. Non è dunque vero che abbiano il «merito singolare» di essere dell'anno in cui morì, come voleva il Bragazzi, fidandosi alla data del Selvatico, che tributò molte lodi al Perugino, ma gli tolse tre anni di vita: tuttavia il Burckhardt vi nota, «per questa data, una rara gravità d'espressione». Alcuni hanno creduto che non sia del Vannucci il secondo affresco, adespoto, che nel gradino del trono reca la data 25 aprile 1521, col nome di Giovanni Bernardelli, che ne pagò le spese. Invece tra i protocolli di Mariotto Alessi c'è un rogito del 13 marzo di quell'anno (a c. 107), col quale il capitolo di Santa Maria allogò tutt'e due questi dipinti al Perugino, che s'obbligava di finirli dentro due mesi, per venticinque ducati d'oro, «stanza, letto, panni, pane, vino, olio e legna per sua opportunità». Vi sono minutamente prescritte, secondo l'uso d'allora, le figure e gli ornati che doveva metterci, salvo che, invece di san Fedele vescovo, c'è santa Caterina; e di più v'è notato che anche gli «adornamenti» dovevano essere «di sua propria mano, ad uso di buon maestro!» Sfogliando il citato protocollo, m'è venuta sott'occhio, a c. 10 a t., un'altra convenzione del 29 maggio 1520, firmata anche da Rocco da Vicenza come testimonio, con la quale gli stessi canonici commisero le pitture degli stessi altari con le stessissime figure e gl'identici patti a un maestro Giovan Nicolò da Perugia, che non poteva esser altri, mi pare, che Giannicola Manni, il quale, sebbene di Città della Pieve (come scrisse il P. Boarini, citato dal Mariotti), fu cittadino di Perugia, dov'era iscritto al Collegio dei pittori, per Porta San Pietro, e sull'esempio del suo grande compatriotta e maestro si sarà detto anche lui perugino: tale infatti lo credeva il Vasari. Perchè poi non facesse più questi affreschi, non si sa; ma è certo che bisogna andar molto cauti anche coi documenti notarili.

L'abside, rimasta quasi intatta nel barocco rimodernamento della chiesa, ne' suoi sette lati era tutta istoriata d'affreschi di maniera giottesca, che allora furono incamiciati con diverse mani di scialbo, e di cui, per un piccolo saggio di scrostatura, fatto circa il 1860, è ritornata alla luce l'Orazione di Gesù nell'orto di Getsemani. Tutt'intorno gira un Coro



X. LA PIETÀ, DEL PERUGINO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

a doppio ordine, col superiore spartito in ventidue stalli, senza la cattedra episcopale, messi a intagli e tarsie poco più che mediocri e in gran parte rovinate. Nei postergali del sesto e decimosettimo stallo si leggono, su quattro tessere, le date MD·XII e MD·XX, che, se accennassero al cominciamento e alla fine dell'opera, non loderebbero certo la sveltezza dell'artista, che dovè essere maestro Pier Niccola da Spoleto, al quale il capitolo dette i legnami, tranne quelli colorati, e 200 fiorini, come ho trovato nei rogiti di Mariotto Alessi, sotto

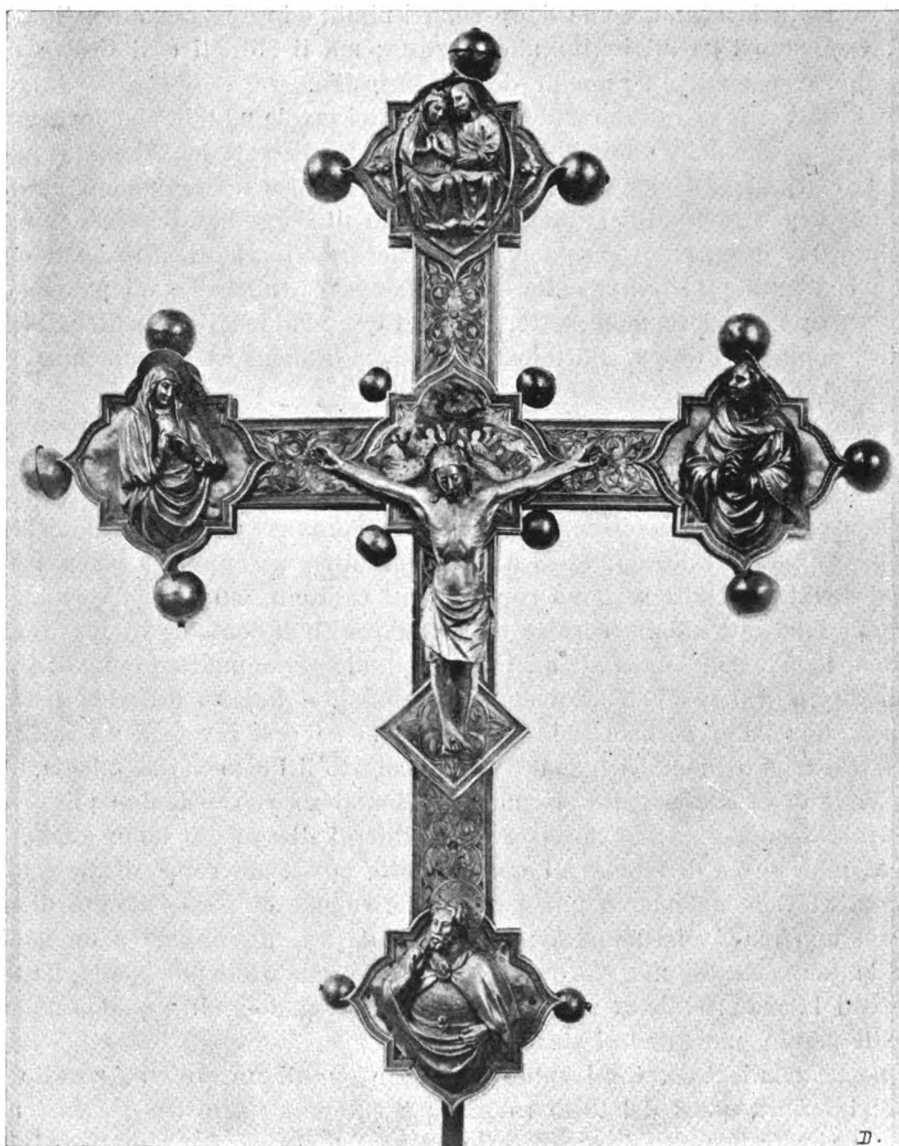
il 30 aprile 1510, a c. 149. — Spingendo il diciottesimo postergale, mastiettato come uno sportello, si trova un bugigattolo con alcuni scalini e un affresco di scuola umbra, del quattrocento, che figura la Madonna col bambino e sant'Antonio. — Sopra all'arcone dell'abside c'è una finestra circolare con invetriata dipinta, così rovinata e così alta, che vi si scorge appena una Madonna, e perciò non saprei dire se possa essere quella stessa che, come ho letto nel Camarlingato di Niccolò d'Antonio Pascucci (a c. 79 e altrove), fu fatta nel 1538 da quel Tommaso Porro di Cortona, che fu scolaro del celebre Marcillat, ma a detta del Vasari valeva più nel cuocere e commettere i vetri, che nel dipingerli.

Passando ora a destra, nella Cappella del Crocifisso si vede una tela a olio, strappata in basso e ritoccata, che rappresenta la Comunione di santa Lucia, con diverse figure, e reca la scritta: *Camillus Bagazotus camers faciebat*, e sopra, col nome del committente, l'anno *1573*. Il Lanzi, che la trovava dipinta nello stile di fra Sebastiano del Piombo, dice di averla veduta nella chiesa di San Lorenzo, non so se per equivoco, o perchè allora stesse veramente nella detta collegiata.

Sull'altare del contiguo Oratorio (già cappella di San Giuseppe), dotato nel 1523, c'è una fosca tela a olio, di parecchie figure, rappresentante la Sepoltura del Redentore, che il Guardabassi, in un momento forse di distrazione, credette eseguita sullo scorcio del cinquecento, mentre i vecchi canonici, per una tradizione in questo caso non trascurabile, l'hanno sempre detta dello spellano Carlo Lamparelli, priore di detta chiesa.

Ora passiamo a sinistra, nella Cappella del Sacramento, già sagrestia, costruita nel marzo del 1478 da maestro Ambrogio e maestro *Joannitto* muratori; poi ornata nel giugno 1480 d'una vetriera lavorata per 12 fiorini da m. Giberto, la quale doveva stare nella gran bifora a trilobi, che ancora esiste, ma restaurata quando nel 1875 la detta sagrestia fu ridotta a cappella, con decorazioni finamente eseguite da Domenico Bellini. — Sull'altare si ammira una bella Residenza pel Sacramento, che prima stava nella Cappella Baglioni. Resta memoria che il modello d'un tabernacolo pel detto uso fu dato nel dicembre del 1517 da Simone Mosca; ma a c. 161 del Camarlingato dei canonici Corimbona e Petrilli si legge che questo fu fatto e composto nel 1562 dallo scultore Gian Domenico da Carrara, che nello stesso tempo modellò le otto teste della Tribuna, per cui ebbe la somma di centottanta scudi e per final pagamento settantanove fiorini e sedici bolognini. È di forma ottagona, con cupola sormontata da una statuina del Salvatore. I lati principali sono aperti in arco a tutto sesto, con pilastrini fronteggiati a poca distanza da piccole colonne posanti su basi fregiate di mascheroncini assai belli, e hanno quattro adorni frontoni sulla trabeazione, che gira tutt'intorno al piccolo edifizio, a cui queste otto colonnine dànno quasi forma d'una croce greca a brevi traverse. Nei lati diagonali, più stretti, vi sono le figure intere, abbastanza ben modellate, degli evangelisti, quasi del tutto isolate dal fondo delle nicchie, con appiedi i loro simboli: più in alto, in altrettanti tondi, quattro teste, che credo di profeti, sporgenti ad alto rilievo; e sopra e nel basamento minori fregiature di serafini, di festoni, di rosette. La freddezza poi del candido marmo carrarese è vagamente avvivata dal rosso venato delle colonne, del fregio, del tamburo e dal nero marezzato delle basi dei lati maggiori, tranne l'anteriore, ov'è il ciborio. — Intorno al presbiterio gira uno Scanno con bella spalliera adorna di tarsie, recanti le date 1503 e 1505 nel quintultimo e penultimo specchio a destra (che perciò non so se stiano al loro posto), e restaurate nel 1875 da A. Monteneri. — Dietro al secondo specchio a sinistra, mastiettato come uno sportello, resta nascosto un bell'angelo, attribuito al Pinturicchio, che anche prima era ricoperto da un armadio di cui farò parola. — In un ripostiglio sull'angolo destro, a cui fa da portella uno specchio della spalliera, si conserva una Croce capitolare, rivestita di lamina d'argento, con quindici bottoni e con figure maravigliosamente cesellate, ad alto e in parte tondo rilievo, e con graziosi fregi sur un fondo azzurro di smalto, in parte deperiti. Nel dritto v'è il Crocifisso, gettato in argento e finito a bulino, e dietro al suo capo è smaltato l'albero della vita col simbolico pellicano in mezzo a due angeli; in alto l'Incoronata e Gesù che l'abbraccia, a figure intere; a sinistra Maria,

a destra l'evangelista Giovanni, in basso il Battista, a mezze figure. Nel rovescio, in mezzo la Madonna con Gesù, in alto Dio padre, a sinistra san Lorenzo, a destra la Veronica, in basso san Felice, sotto a cui, in una piastra a forma di rombo, una scritta, donde si trae che questo capolavoro d'oreficeria fu fatto nel 1398 da Paolo Vanni di Perugia, a tempo



XI. CROCE CAPITOLARE CESELLATA E SMALTATA DA PAOLO VANNI
IN SANTA MARIA MAGGIORE.
(Da una fotografia degli Alinari)

del dottor Francesco Mili di Spello, priore di detta chiesa. Più giù c'era uno smalto che figurava la Maddalena, di cui ora non rimane che il graffito. — Il Guardabassi ha notato anche un ostensorio di rame, con ornamenti di vetro bianco e colorato, del secolo XIII; ma degli ostensori che ora vi sono (e le persone da me interrogate non ne ricordano altri) nessuno corrisponde a questo cenno; poichè l'unico, che veramente abbia delle conterie, è moderno e ha la raggiera adorna d'un cerchio di nubi d'argento con otto serafini e due angeli in basso.

Da una porticina a sinistra si va nell'Oratorio già accennato, a cui si accede anche dalla parte della sagrestia nuova, e quivi, sopra la Tavoletta dei Magi, si ammira una Madonna in mezza figura, di soavissima espressione, che tiene in braccio il bambino nudo, con la manina alzata a benedire. Questo prezioso affresco si conserva in buono stato, tranne qualche leggiera incrinatura e qualche ritocco nel fondo e nel manto azzurro, fregiato di una stella d'oro sotto la spalla, come d'oro sono i nimbi e la guarnizione nello scollato dell'abito rosso. Qualcuno l'ha attribuito allo Spagna; ma il Morelli e il Crowe e il Cavalcaselle lo dicono, con assai più ragione, del Pinturicchio.

Nella nuova sagrestia ci restano da osservare undici tavole uguali, che dovevano formare una Cantoria, a proposito della quale bisogna sapere che dai rogiti dell'Alessi (31 agosto 1521, c. 134) e dal Camarlingato di don Niccola d'Antonio Pascucci si ricava che l'organo grande, costrutto da maestro Girolamo di Giuliano, organista di Borgo San Sepolcro, e ornato d'intagli, fu dipinto nel dicembre 1525 da maestro Zaccaria (lucchese?), insieme con la cantoria, formata con tutta probabilità dalle suddette tavole a olio, che mi paiono ritoccate e in parte rifatte, specialmente nelle teste, e che rappresentano il Redentore risorto e gli apostoli Pietro, Andrea, Filippo, Bartolomeo, Giacomo magg., Giacomo min., Giovanni, Tommaso, Matteo, Simone.

La sagrestia mette in uno stanzone, col quale recentemente s'è ottenuta un'abbondante circolazione d'aria intorno alla cappella ove sono gli affreschi del Pinturicchio, danneggiati finora dall'umidità. — Volgendo a destra, si vede subito un Lavabo di caciolfa, che prima del '93 stava quasi nascosto nella stanza bislunga che mette nell'oratorio già ricordato, e che può attribuirsi a qualche allievo di Rocco: forse a quel Geronimo, accennato a proposito della Tribuna. Due pilastrini scanalati reggono con eleganti capitelli, sul far de' corinzi, la trabeazione dal fregio rabescato e dalla cornice adorna d'ovoli e di dentelli; in mezzo al serbatoio c'è una corona, legata con due nastrini, intorno al monogramma raggiante di Gesù Cristo; sotto la vaschetta un grande e bell'ornamento di fogliami. — Sopra l'uscio che mette all'altra stanza è appesa una bella cornice del quattrocento, che ora, invece d'un antico dipinto, contiene una tela a olio in cui è mediocremente copiato il Putto con la tabella, che è nella Madonna di Foligno di Raffaello; e si compone di uno zoccolo e di due pilastrini che sostengono la trabeazione, in legno messo a oro e intagli di squisito buon gusto. Sopra v'è stata aggiunta una specie di cimasa di noce morato, posteriore forse d'un secolo e assai bene intagliata. Si vede nel mezzo una palma, che supera di poco l'altezza di due donne appoggiate con una mano ai suoi rami; in alto, a destra, un angelo o un genio in atto d'incoronare la donna sottostante, che porta un manto fermato sur una spalla, ha una gamba incatenata e con la mano sinistra rovescia un vaso, versandone il liquido, mentre l'altra donna s'apre il manto, mostrandosi tutta ignuda.

Chi se ne scandalizzasse, infili subito l'uscio e guardi un antico Armadio intarsiato negli sportelli inferiori, quasi del tutto rovinati; e sul fianco sinistro leggerà una scritta donde si ricava che fu lavorato da maestro Pollione (di Gaspare, da Foligno) nel 1500, sotto il priorato di Troilo Baglioni, e che allora questa chiesa godeva del titolo di basilica. Il notaio Costantino di Puccio, a c. 188 dei protocolli pel 1503, ci fa sapere che fu collaudato da maestro Bernardino, legnaiuolo di Perugia, e da maestro Domenico da Orte.

Ritornando nello stanzone, e data un'occhiata a un altro Armadio uguale al precedente, anche pel cattivo stato, come già suo compagno nell'antica sagrestia, si va, per un arco aperto di recente, nell'antica chiesina dell'Annunziata, dov'era una tavola a olio, con portelli, ora invece nella contigua cappellina. Le due pure e dolci figure di quest'Annunziazione, in un interno pieno di raccoglimento, ci fanno subito pensare a fra Giovanni Angelico; e infatti una scritta nel lato sinistro la dice copiata dall'ammirabile immagine dell'Annunziata di Firenze da Alessandro Bronzino Allori, cittadino fiorentino, nel 1588. — In questa cappellina ora si conserva anche la base di un Leggio corale, di forma esagona, con gli specchi svariatamente intarsiati e spartiti da semicolonnine striate, che sostengono



XII. MADONNA, ATTRIBUITA AL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

la trabeazione. Ho poi trovato memoria (v. Bollario, c. 7) che nel 1405 il capitolo, ridottosi in gravi strettezze, fu forzato ad alienare « possessioni e sacri vasi ed arredi »; e chi sa che non sia andato perduto così anche qualche prezioso cimelio!

***

Ricavo da atti notarili che sopra questa chiesa, anzichè alla catena presso la casa priorale, finiva il Terziere di Porta chiusa. Il qual nome, meglio che dalla Porta urbana, pare che derivasse da una Porta medievale parimenti murata, a cui conduceva una viuzza che ne serba tuttavia il nome e donde s'usciva verso Sant'Anna. Trovo infatti negli Statuti del 1360 (I, 17) che si doveva costruire una casella sopra Porta chiusa e un'altra sopra il muro di San Ventura, dov'è appunto la Porta urbana, che non si può dunque identificare con la suddetta. La divisione in Terzieri par che rimonti al secolo XIII: a capo di ciascuno v'era un governatore; e nelle frequenti ostilità si tiravano le pesanti catene che si conservano ancora; la prima delle quali, poco sopra la Porta consolare, serviva in caso di guerra con quelli di fuori.

(*Continua*). GIULIO URBINI.

RECENSIONI

Raphael in Rome, by Julia Cartwright (Mrs. Henry Ady). London, August, 1895.

Nel terzo fascicolo dell'anno 1895 di questo periodico è stata presa in esame la prima parte di una monografia nuova intorno a Raffaello Sanzio. Essa riceve il suo compimento da un secondo volumetto, composto di ottanta pagine di testo (con parecchie bellissime tavole illustrative), dal titolo qui indicato, nel quale sono seguite le vicende principali della vita del divino artista, mentre si trovava al servizio dei papi Giulio II e Leone X. Anche questa seconda parte dell'opera dell'egregia scrittrice inglese si distingue per la chiarezza e pel criterio con cui sono prese in esame le creazioni di chi nel breve corso di 12 anni raggiunse nella sua sfera l'apogeo della gloria.

Con savio discernimento incomincia a riconoscere che la testimonianza dell'arrivo di Raffaello nella città dei Papi nel 1508 si debba desumere piuttosto da un passo di uno dei suoi propri scritti, di poche settimane anteriore alla sua morte, nella primavera del 1520, che non dalla pretesa sua lettera a Francesco Francia, concepita ed espressa in termini, che hanno troppo del moderno per potere essere accettati senza benefizio d'inventario come autentici.

Ragionando degli affreschi nella Camera della Segnatura che corrispondono al principio della sua attività in Roma, accoglie fra altro la versione data dal Morelli pel primo, che la figura rappresentata a canto a Raffaello nel grande quadro della *Scuola d'Atene* non ritragga le sembianze del Perugino, come si era fin qui creduto, bensì quelle di Gio. Antonio Bazzi, da Vercelli, suo collaboratore nella stessa stanza, dove i riparti e gli ornati della volta, compresivi i putti che reggono l'arme di Giulio II ed alcuni quadretti minori, sono opere della sua mano medesima.

Infatti non si saprebbe trovare alcuna somiglianza tra la figura posta accanto a Raffaello e quella ritraente il Perugino che vedesi negli affreschi del Cambio a Perugia.

Meritava poi di essere egualmente rammentata in seguito l'opinione sensata del critico sunnominato, dov'egli osserva che per simile riguardoso pensiero Raffaello volle ritrarre nella camera seguente, vale a dire in quella così detta di Eliodoro, fra i portatori del Papa seduto in portantina, non già Giulio Romano, il quale in quel tempo (a. 1514) non poteva contare se non 22 anni di vita, bensì Baldassare Peruzzi secondo ogni probabilità, poichè a lui spetta buona parte della decorazione a chiaro scuro di quell'ambiente e per conseguenza vuole esservi considerato alla sua volta quale collaboratore dell'Urbinate.

« E a vie meglio persuadersi di ciò, soggiunge il Morelli,[1] si paragoni la testa del primo portatore a sinistra col ritratto del Peruzzi sul suo grande disegno a seppia (n. 438) in galleria degli Uffizi ».

Accennando un argomento interessante qual'è quello del contatto che vi dovette essere stato tra Raffaello e Fra Sebastiano del Piombo, in sul principio della dimora di quest'ultimo a Roma, verso il 1510, la nostra autrice sembra fermarsi sul concetto di una influenza subìta dall'Urbinate per parte del pittore veneto, ch'essa crederebbe dover desumere dalla forza del colorito spiegata in ispecie nell'affresco mirabile della Messa di Bolsena, laddove ci pare per lo meno altrettanto evidente il caso opposto, che Sebastiano fosse stato fortemente impressionato dall'arte ideale di Raffaello. Ci basti ricordare in proposito che più di un ritratto ora riconosciuto per opera del Frate veneto, fino ai nostri giorni venne tenuto per opera pregiatissima del divino Urbinate. Tali la così detta Fornarina agli Uffizi, la Dorotea di Berlino, il Suonatore di violino della galleria Sciarra, il così detto Tebaldeo

[1] V. i suoi *Kunstcritische Studien*, vol. I, pag. 192, n. 1.

della galleria Scarpa. È bensì vero invece che il contrario si potrebbe osservare a proposito del magnifico ritratto di Ferry Carondelet, del Luciani, presso il duca di Grafton in Inghilterra, nel quale fino ad un certo punto vi sarebbe da scorgere un prototipo al noto ritratto di Leone X di Raffaello. Laonde si deve ritenere in ultima analisi che fra i due artisti avesse esistito realmente uno scambio d'influenze reciproche, per un breve volgere d'anni bensì, sapendosi che il Frate più tardi divenne l'avversario di Raffaello, dandosi in braccio, corpo ed anima, a Michelangelo con grave scapito della sua originalità.

Si mostra informata poi e convinta della sentenza della critica più recente la scrittrice riconoscendo per opere di Giulio Romano, giovane, tre leggiadre Madonne di quegli anni, quali sono la *Vergine dal velo* al Louvre, quella degli *Aldobrandini* a Londra, nella Galleria nazionale, e quella anche più intimamente raffaellesca in possesso di Miss Hertz a Roma.

Un altro gruppo di quadri sacri da contrapporre ai suddetti come opere autentiche di Raffaello è quello ch'essa indica nelle Madonne *della seggiola* (opportunamente confrontata con le figure nella Messa di Bolsena) di *casa d'Alba* (a Pietroburgo), e *di Foligno* (in Vaticano).

Ragionando poi dei ritratti, parecchi dei quali sembrano andati smarriti, ci lascia col desiderio di un giudizio intorno a quello di Bindo Altoviti a Monaco, il quale crediamo, dopo la recente pulitura, si qualifichi più che altro per una nuova opera di Giulio Romano, come ritenne il sig. direttore Bayersdorfer pel primo.

Dove cade invece in errore senz'altro si è nel prendere per lavoro originale il ritratto di Giulio II, quale ci si presenta nel preteso cartone della Galleria Corsini di Firenze, lavoro che bene osservato non può che scapitare al confronto dei disegni di mano diretta del maestro, sì da doverlo ritenere una copia o contraffazione.

Una piacevole e grata chiusura al primo capitolo concernente l'attività di Raffaello sotto il regno di papa Giulio II ce lo fornisce il facsimile di un disegno dove ben si rivela tutta la grazia e la scioltezza di mano dell'autore. Il disegno appartiene al novero di quelli che dalla raccolta del def. sig. Malcolm sono passati ad arricchire la collezione del Museo britannico e rappresenta una Venere giacente sul suo letto, circondata da amorini, da una ninfa e da un satiro.

L'autrice crede possa essere stato destinato a Marcantonio Raimondi per essere tradotto in istampa, ma si potrebbe egualmente presumere che fosse un primo pensiero per un qualche dipinto di soggetto mitologico.

***

Nel secondo capitolo — *Raffaello alla Corte di Leone X* — si mostra d'accordo con Morelli nel sottrarre al maestro in capo nella grande impresa della decorazione delle Stanze vaticane il ragguardevole foglio, esposto al Louvre tuttora sotto il di lui nome, dove uno scolaro, che fu probabilmente Perino del Vaga, disegnò non senza varianti suggeritegli forse da un disegno preesistente del maestro, l'apparizione di San Pietro e di San Paolo ad Attila. Dove poi la sua tendenza critica forse si è spinta troppo oltre si è nel volere a parte gli scolari di Raffaello non solo nella esecuzione dei quattro finti arazzi sulla volta della stanza d'Eliodoro, ma ben anco nella Galatea alla Farnesina e nelle Sibille alla Pace.

Fra i ritratti dei personaggi principali della Corte di Leone X rammenta quello del Bibbiena, che verifica nella tela della Galleria di Madrid, da altri tenuto pel cardinale Alidosi, ammissibile da che questi dovea già essere morto qualche anno prima che fosse stato dipinto detto ritratto.

Accetta incondizionatamente per opera originale la deliziosa *Donna velata* di Galleria Pitti e consente con Morelli, per quanto non lo nomini, nella condanna della Fornarina barberiniana, non ostante il nome del pittore, ostentatamente iscritto sul braccialetto.

Dopo tributato il debito onore alla Santa Cecilia, alla Madonna di San Sisto, alle grandiose composizioni per gli arazzi, giungendo agli ultimi anni di quella breve vita, si ferma sulle *Loggie* vaticane « la più bella e la più completa decorazione della Rinascenza », rammentando che la scoperta delle decorazioni pittoriche nelle Terme di Tito devono avere avuto la loro parte nell'ispirare Raffaello.

E finalmente, nel 1517, eccoci trasportati in ispirito davanti alle due opere degli artisti rivali, fatte per ordine del cardinale de' Medici, la pala per l'altare maggiore della chiesa di Narbone, nella quale F. Seb. dal Piombo rappresentò la Risurrezione di Lazzaro (ora nella Galleria Nazionale di Londra) e quella della Trasfigurazione di Raffaello per San Pietro in Montorio (in Vaticano ora). Quanto

ai quadri fatti per Francesco I di Francia, i quali dal palazzo di Fontainebleau passarono nella Galleria del Louvre, entrambi da attribuirsi all'anno 1518, giustamente l'autrice ritiene che nella esecuzione molta parte spetti alla mano di Giulio Romano.

Accenna da ultimo alle molte occupazioni dell'artista nella sfera dell'architettura, delle scene teatrali, degli studi archeologici intorno alla Roma antica, per cui non trovava quasi più il tempo necessario per attendere alla pittura, sì che invano aspettavano suoi quadri principi eminenti quali Isabella Gonzaga e Alfonso d'Este, nè potè altrimenti dar termine alla sua Trasfigurazione.

E chiude il suo dire l'egregia scrittrice colle seguenti elette considerazioni:

« La potenza e la purezza del genio di Raffaello non saprebbero trovare migliore riprova di quella che porgono i segni della decadenza fattasi manifesta nelle opere de' suoi seguaci, dal momento che venne a cessare il fascino della sua influenza. Se egli avesse potuto prolungare i suoi giorni di vita in modo da raggiungere la pienezza degli anni, noi saremmo tentati di credere che la decadenza si sarebbe potuta arrestare per un altro mezzo secolo. Ma gli Dei lo amarono ed egli fu fortunato fino al giorno della sua morte.

« Nella sua vita e nelle sue opere, nel suo ardore pel sapere e nella sua passione per l'antichità, nella sua fede nella potenza della cultura ad ingentilire ed innalzare l'umanità, e anzitutto nel suo amore istintivo del bello, non che nella grande serenità della sua arte, Raffaello rappresenta le migliori e le più elevate aspirazioni della rinascenza. Con lui si vide effettuato una volta tanto l'ideale di Platone, e in lui il mondo vide un artista, la di cui bella e graziosa natura si trovava in piena armonia co' suoi sogni, le creazioni dei quali, *come un soffio salutare da regione più pura, strinsero insensibilmente i vincoli di affinità e di simpatia fra l'anima e la bellezza della ragione* ».

G. F.

La peinture en Europe — La Belgique, par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger. Paris, Ancienne Maison Quantin, 7, Rue Saint-Benoît.

Nel presente volume in-8, di presso che 400 pagine, gli autori hanno dato seguito alla loro interessantissima raccolta d'illustrazioni delle principali opere di pittura sparse nell'Europa civile.

Già nei precedenti due volumi, concernenti il Louvre e Firenze, si vide di quanta utilità pratica sia una impresa simile, per la quale l'amatore vien messo alla portata colla scorta di volumi comodi e maneggevoli di percorrere le regioni dell'arte più sublimi mediante un breve e riassuntivo testo e con una copiosa serie di riproduzioni grafiche, fedelmente ritratte da scelte fotografie, eseguite secondo i migliori processi moderni. Impresa a onor del vero tanto più felicemente ideata in quanto gli svariati insegnamenti che offre possono essere acquistati col minimo dispendio imaginabile, da che ogni volume oltre il testo contiene non meno di cento tavole in zincotipia da fornire un'imagine sensibile delle opere principali.

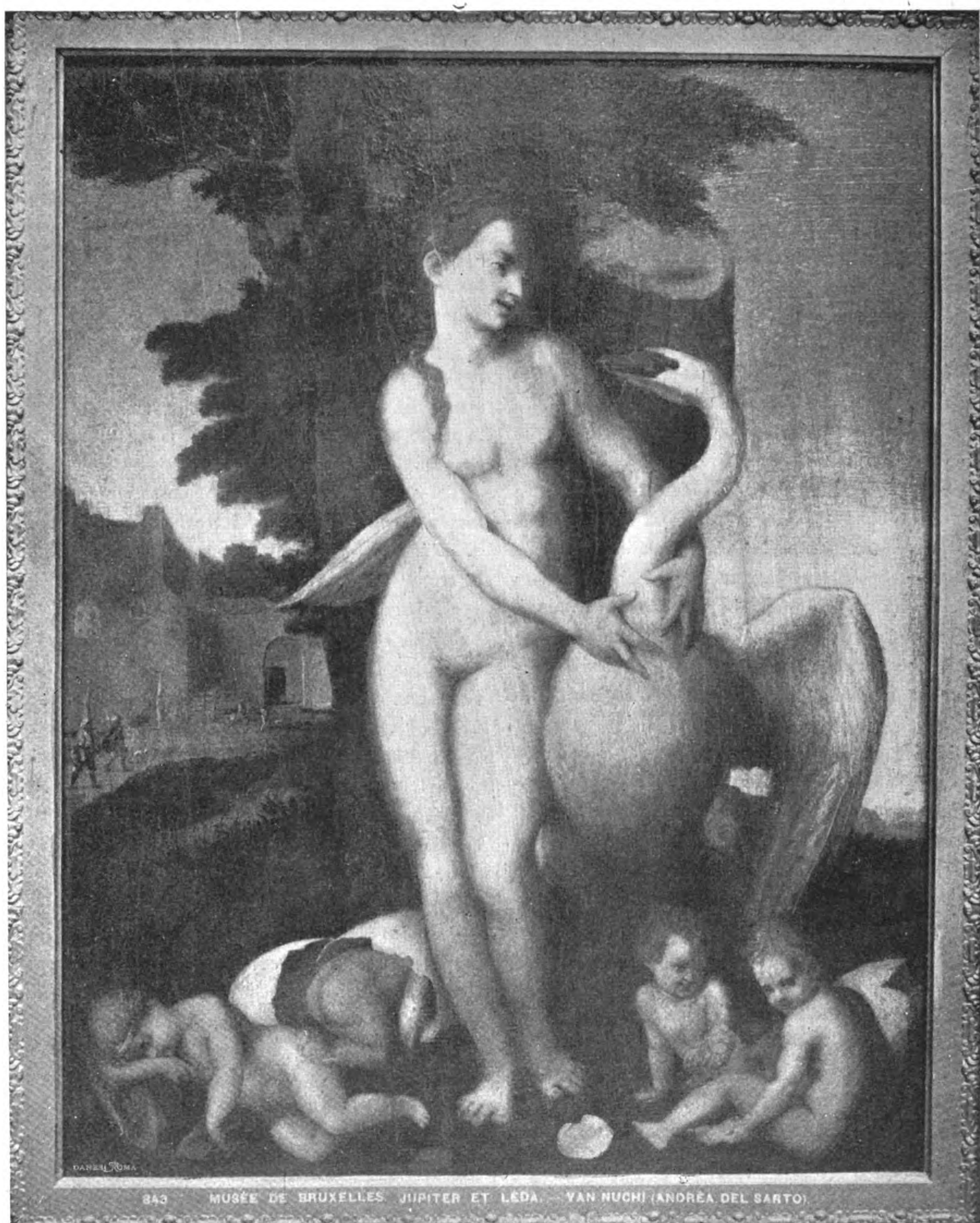
Nel volume che tratta del Belgio abbondano naturalmente le registrazioni delle pitture della scuola fiamminga e affini, ma non vi fanno difetto neppure quelle di altre scuole, le italiane non escluse. Fra queste troviamo descritta come opera di fra Giov. Angelico una tavoletta, da pochi certamente conosciuta, che si trova nella raccolta di S. M. il Re del Belgio. Rappresenta una Madonna in trono circondata da angeli, ma non sappiamo in quale luogo si trovasse in origine.

Nella Galleria pubblica di Bruxelles invece vedonsi due tavole autentiche del nostro Carlo Crivelli, una Vergine col putto e un San Francesco, parti di un trittico proveniente dal convento di Monte Fiore a Fermo, nelle Marche.

Nella stessa: altra Madonna col Bambino e S. Giovanni, del Perugino, che dalle collezioni Conti di Firenze e Vallati di Roma passò nel Belgio pel prezzo di 15,850 franchi.

Dove poi ci sarebbe qualche cosa a ridire gli è a proposito di certo preteso Andrea del Sarto, quivi rappresentante Leda con quattro figliuoli, appena sbucati dall'uovo. Della provenienza non si sa altro se non che questa tavola, alta un metro e larga 75 centimetri, figurava già nella Galleria d'Orléans e fu comperata per la Galleria di Bruxelles presso il conte di Romzée nel 1858 per 8000 franchi. La grazia tutta toscana del tempo di Andrea vi è bensì impressa, ma la larghezza sua propria, per cui egli sovrasta su tutti i suoi contemporanei, invano vi si cercherebbe, sì che è giuocoforza ammettere che questa Leda vada attribuita ad altro della scuola, e volendo precisare maggiormente si dovrebbe pensare ad un autore assai affine al Franciabigio, se non è egli stesso l'autore del dipinto (vedi figura).

Oltre ad alcune tele del Tintoretto poi è da segnalare nel Museo d'Anversa un quadro di un grande autore nostro, cioè di Tiziano Vecellio, ben cono-



LA LEDA, DEL FRANCIABIGIO

(Galleria di Bruxelles)

sciuto nella storia. Nella presentazione che gli autori fanno di detta opera colla relativa tavola in zincotipia è accaduto loro d'incorrere in errore evidentemente per un equivoco. Il quadro, ben noto nella storia dell'arte, è quello dove un Papa, che non è altri se non il Borgia, Alessandro VI, presenta a S. Pietro seduto in trono un vescovo devoto inginocchiato. Un'iscrizione al basso qualifica il devoto nei termini seguenti: *Retratto di uno di Casa Pesaro in Venetia che fu fatto Generale di Santa Chiesa.* Per quanto si debba ritenere che la iscrizione vi sia stata apposta da mano diversa da quella del pittore, il quale avrebbe senza dubbio determinato maggiormente il soggetto, pure, non c'è da dubitare che il personaggio indicato sia uno della famiglia Pesaro di Venezia. Confrontandolo anzi con analogo ritratto, dipinto poco più tardi nella celebrata tela di Tiziano della chiesa dei Frari a Venezia, c'è di che persuadersi che non sia altri se non Jacopo da Pesaro, vescovo di Baffo o di Pafo (una delle isole Ionie, dove il Pesaro fece una spedizione militare). L'abito da domenicano che veste e l'elmo che gli sta a canto, a rappresentare il suo grado militare, lo confermano per tale e non già per Giovanni Sforza, signor di Pesaro, come credettero gli autori del libro di che si tratta, unitamente al catalogo della Galleria di Anversa.[1]

Le principali ricchezze artistiche, del resto, messe in luce dagli autori, sono naturalmente quelle concernenti l'arte fiamminga e la olandese, quali si trovano non solamente nelle grandi chiese e nelle gallerie più universalmente conosciute, ma anche in luoghi più appartati o meno comunemente frequentati e non ostante degnissimi di essere segnalati agli amatori e agli studiosi.

Fra quelle che si vogliono considerare quali vere perle di valore inestimabile, ci paiono da notare alla semplice rivista delle riproduzioni a Bruxelles, certi ritratti di Rubens e di Van Dyck, una leggitrice d'effetto oltremodo pittoresco di Nicola Maes, un interno pieno d'aria e di luce del celebre Pieter de Hooch, alcune tavole di Memling e suoi seguaci. Ad Anversa c'imbattiamo nel quadretto, unico nel suo genere, della scena della Crocefissione, di Antonello da Messina (autore di qualità più da fiammingo, quasi, che da italiano), con vasto paesaggio, che arieggia quello effettivamente dello stretto di Messina. Quello poi che primeggia nella galleria d'Anversa sono non meno le antiche accurate opere della scuola di Van Eyck, che le grandi tele del Rubens e del Van Dyck. Nella stessa città trovasi un museo privato, quello della famiglia Kums, meritevole di essere visitato, dove apparisce fra altro un interessante e caratteristico ritratto di donna dello spagnuolo Goya.

Passando a Gand infine, eccoci in presenza della rinomatissima composizione dell'Adorazione dell'agnello mistico, opera eminente dei fratelli Van Eyck mentre nella vetusta Bruggia si distinguono le opere di finezza inarrivabile del Memling, e via dicendo.

G. F.

[1] Giusta invece è la versione data dal Cavalcaselle nel suo *Tiziano,* vol. I, pag. 60, il quale inoltre osserva il quadro dover essere stato fatto da Tiziano prima del 1504, essendo l'aborrito Borgia morto il 18 agosto 1503.

JULIUS VON SCHLOSSER, **Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura.** (Estratto dal vol. XVII del *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*). Vienna, 1896, 88 pagine in-4, con 9 tavole eliotipiche.

Il dotto conservatore del Museo imperiale di Vienna, ben noto agli studiosi per alcuni suoi lavori anteriori tanto eruditi quanto ingegnosi, prende come punto di partenza del presente suo studio un ciclo di affreschi, esistente fino al 1610 (anno in cui fu distrutto) nella cappella gentilizia dei Cortellieri negli Eremitani a Padova. Autore ne fu quel Giusto di Giovanni de' Menabuoi che dalla sua patria, Firenze, condottosi a Padova, ivi spiegò un'attività molteplice e morì prima del 1397. Delle sue numerose opere una sola ci è pervenuta, conservata abbastanza discretamente, ed è un trittico della Galleria nazionale di Londra, in cui il maestro si appalesa seguace dei fondatori della scuola pittorica veronese, l'Altichiero e Jacopo d'Avanzi. Fra gli affreschi eseguiti da lui a Padova così quelli della cappella del B. Luca Belludi nel Santo, come anche quelli nel Battistero e in una cappella vicina ad esso, guasti da ripetuti ristauri, non ci permettono più di formarci un giudizio sul carattere artistico di Giusto. Degli affreschi negli Eremitani dopo la loro distruzione null'altra ricordanza era rimasta all'infuori delle poche parole con cui vengono rammentati dal Vasari (Ed. Milanesi, vol. III, p. 637) e da M. A. Michiel, autore della *Notizia d'opere di disegno,* ecc., pubblicata per primo nel 1800 da Jacopo Morelli. Ora lo Schlosser in in uno dei volumi manoscritti, conservati nella

Biblioteca di Monaco, e ricchi di notizie intorno ad opere d'arte ora perdute, dal noto medico norimberghese Hartmann Schedel, che negli anni 1463 al 1466 studiò all'Università di Padova, rintracciò, giovandosi di una notizia anteriore del prof. A. Schultz (pubblicata nel vol. I dell'*Annuario dei Musei prussiani* a pag. 35), le epigrafi che erano scritte sotto gli affreschi in discorso, e riscontrandole con quelle assolutamente identiche segnate in alcuni fogli miniati che si trovano legati come appendice (che non ha nulla da fare col contenuto del libro) in due manoscritti, contenenti un panegirico dedicato a re Roberto di Napoli, nel Museo imperiale di Vienna e nella Biblioteca nazionale di Firenze, potè stabilire che le miniature a cui le scritte servono di spiegazione nei codici testè accennati (o piuttosto in un originale di cui quest'ultimi non sono se non le copie) abbiano servito da modello al pittore degli affreschi, esempio del resto non raro nell'arte del medioevo. Così al nostro autore fu possibile di restituire il ciclo intiero delle pitture della cappella Cartellieri. Vi si vedeva figurata, sulla parete destra la Filosofia in compagnia dei grandi suoi maestri Platone, Aristotile, Socrate, Seneca, e di Livio, il venerato figlio di Padova, e più sotto le personificazioni delle sette Arti liberali con sopra loro i sette pianeti ed ai loro piedi i loro rappresentanti usitati. Sulla parete sinistra era dipinta la Teologia in mezzo ai santi Gregorio, Ambrogio, Girolamo e Paolo, ed ai profeti Mosè, Isaia e Daniele, e sotto essa le sette Virtù cardinali e teologali coi rappresentanti dei sette vizi contrari, prostrati ai piedi delle rispettive Virtù. Le singole figure erano spiegate ciascuna da sei esametri e da una citazione tratta dalle relative opere di S. Agostino, patrono degli Eremitani, scritte sotto esse. Nel basamento, infine, erano dipinti nell'una parete tre celebri santi dell'ordine di S. Agostino, nell'altra due de' più rinomati teologi dell'ordine, ed Averroè, il commentatore di Aristotile preferito dagli Scolastici, ma la cui presenza in questo posto appare nulladimeno strana, se non si vuol spiegare coll' esistenza contemporanea, all' università di Padova ed a Venezia, di una setta cospicua di Averroisti guidata dal filosofo e medico Marsilio di Santa Sofia. Le miniature dell'appendice dei due codici di Vienna e Firenze sono ispirate allo stile toscano, mostrando una mescolanza di particolarità stilistiche fiorentine e senesi, e perciò ricordano da lontano la scuola del Traini e dell'Orcagna donde uscirono le grandi allegorie della cappella Spagnola di S. Maria Novella, e quelle nel Camposanto pisano. Il loro soggetto emanò certamente dall'ordine degli Eremitani, il cui centro fu il famoso convento di S. Spirito a Firenze. Il *Milleloquium S. Augustini* di Fra Agostino Trionfo († 1328), contenente le sentenze del sacro patrono dell'ordine su tutto il mondo morale e fisico, fornì i citati sotto gli affreschi della cappella Cartellieri. Gli Eremitani di Padova, essendo naturalmente in relazioni strette col convento principale dell'ordine, ingiunsero senza dubbio al pittore di essi l'ordine di seguire nell'opera sua i concetti svolti e discussi nei convegni di S. Spirito, anzi gli somministrarono nei fogli alluminati di un codice composto molto probabilmente da uno dei frati dell'ordine esperto nell'arte e nella calligrafia, tutto il ciclo bell'e pronto delle dottrine teologiche che vollero spiegate sulle pareti della loro chiesa, e che — nell'ultima essenza — manifestamente mirò alla glorificazione del sacro fondatore del loro ordine. Così quelle pitture sparite ci rivelano un modo curioso di propaganda artistica nel medio evo.

Nella seconda più estesa parte della sua memoria, il nostro autore tratta dell'arte enciclopedica-allegorica nell'età di mezzo (*Der encyklopädische Bilderkreis*), i cui due gruppi principali, le sette Virtù e le sette Arti liberali colle loro sovrane, la Teologia e la Filosofia, ci vengono raffigurate in modo così significativo dagli affreschi di Giusto a Padova. Benchè le sette Arti avessero i loro canoni speciali già da Marziano Capella nel suo famoso libro: *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, rappresentazioni figurative di esse non si trovano prima dell'epoca di Carlomagno, e le sette Virtù non appariscono, come antitipi delle sette Arti, se non all'epoca della filosofia scolastica, per conservarsi poi fino al rinascimento stesso (monumento sepolcrale di Sisto IV, affreschi del Perugino nel Cambio, tavole di Melozzo da Forlì per la biblioteca di Urbino, del Pollaiuolo e del Botticelli per la mercanzia di Firenze, e via dicendo). Era la tendenza della scienza scolastica di conchiudere tutto il mondo naturale e soprannaturale in un sistema scientifico. Tale tendenza fu effettuata nelle grandi enciclopedie del secolo XIII, fra cui lo *Speculum maius* di Vincenzo da Beauvais è la più estesa e più compiuta. Dei quattro suoi volumi sotto i titoli di *Speculum naturale, dottrinale, morale ed istoriale,* il secondo svolge il sistema delle

scienze ed arti, e vi troviamo di nuovo comprese non solo le sette Arti liberali, ma v'incontriamo per la prima volta anche le sette arti meccaniche che vedremo raffigurate in più di uno dei grandi cicli pittorici e sculturali del medio evo. L'archeologo francese Didron fu il primo a dimostrare, come questo sistema delle grandi enciclopedie del medio evo ci fornisca la chiave per spiegare col suo aiuto i labirinti iconografici delle sculture sui portoni delle cattedrali francesi, di stile gotico, a Chartres, Reims, Sens, Laon, etc.

In Italia quest'arte enciclopedica ha un aspetto diverso: qui, specialmente in Toscana, i poemi enciclopedico-didattici proseguono lo stesso scopo come le arti figurative nei grandi cicli scolastici (il *Tesoretto,* di Brunetto Latini, *La Commedia,* di Dante, il *Dottrinale,* di Jac. Allighieri e l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli). Insieme con loro e sotto la loro influenza nascono, pure quasi tutti in Toscana, i grandi cicli figurativi dell'arte dei Domenicani, il cui capolavoro sono gli affreschi della Cappella degli Spagnuoli a Santa Maria Novella. Spiegando e interpretando il nostro autore l'affresco della parete sinistra con la rappresentazione del trionfo di San Tommaso sull'errore, egli pel primo vi ravvisa nelle quattordici figure muliebri schierate sotto il Santo Dottore, la raffigurazione compiuta e sistematica delle quattro facoltà, secondo il sistema di Vincenzo Bellovacense, cominciando dall'arte infima, la Grammatica, che ci apre le porte della scienza, e chiudendo con la scienza suprema, la Teologia, che vien personificata nei quattro diversi modi di interpretazione della Santa Scrittura, cioè il modo storico, dommatico, etico e mistico. Non è possibile di entrare in questo luogo nei particolari della dimostrazione dello Schlosser; basti a dire che essa si basa sulla conoscenza ampia della letteratura medioevale che entra nell'argomento in discorso, e si distingue per il profondo ed ingegnoso scrutinio dei nessi che dalle fonti letterarie conducono all'opera degli artisti, finora non conosciuti, a cui si deve questo capolavoro dell'arte toscana dell'età di mezzo.

Continuando, il nostro autore prende a esaminare il secondo grande ciclo dell'arte allegorica in Toscana, formato dai rilievi del campanile del duomo di Firenze. Qui il pensiero fondamentale, benchè nell'insieme sia di concetto uniforme, non è svolto così consequentemente come nella Cappella spagnuola. E ciò si spiega, considerando che i lavori sul campanile progredivano molto lentamente, e che mentre i primi bassorilievi appartengono ai tempi di Giotto, gli ultimi furono eseguiti non prima dell'epoca di Donatello. Investigando l'ardua questione degli autori dei rilievi in discorso, lo Schlosser viene alla conclusione che le prime sette storie sole del lato ovest nella zona inferiore dei compassi esagoni, si possano assegnare a modelli o disegni di Giotto, messi in esecuzione da uno scolaro di Andrea Pisano; che nei sette rilievi del lato sud (meno i primi due) e nei quattro primi del lato est si potrebbe ravvisare la mano di Andrea Pisano stesso, e che il quinto rilievo del lato est e i due primi di quello nord parrebbero lavorati, dietro disegni di Giotto, dal medesimo allievo del Pisano, che scolpì anche i sette rilievi del lato ovest (i rilievi 3-7 del lato nord furono aggiunti, un secolo più tardi, da Luca della Robbia). I rilievi della zona superiore, poi, appartengono nei lati ovest, sud e est ad un terzo scultore della scuola del Pisano, e quelli del lato nord, infine, ad un quarto. In quanto al nesso, al concetto spirituale di questo gran ciclo, egli si comprende più facilmente che quello dell'affresco della Cappella spagnuola. Lo Schlosser ne riassume il significato come segue: Con la creazione dei nostri progenitori ha principio anche l'epoca della lotta spirituale della umanità. Espulso dal paradiso, aggravato dal peccato originale, l'uomo è costretto di svolgere le sue facoltà innate nella lotta contro la ferrea « necessità. » Qui hanno origine le invenzioni prime dei figliuoli d'Adamo, fondamento delle arti destinate a servire ai bisogni e diletti della vita materiale, e che la scolastica medioevale comprende sotto la denominazione di arti meccaniche. Così sulla terra liberata da mostri e governata da leggi benefiche, si prepara il suolo per l'attività dello spirito, per l'arte e per la scienza e appariscono le arti figurative, la poesia ed i grandi precettori della scienza della scuola. Con questo si giunge già alla seconda serie delle raffigurazioni in questione, quasi il secondo canto dell'epoca umana. Entrano qui in scena le potenze elementari, etiche e spirituali che reggono la vita dell'umanità. Questa, soggetta all'influenza dei pianeti come sommo principio della necessità, diviene degna degli uomini e grata alla divinità per opera della virtù che si manifesta nelle sette virtù e della sapienza fondata sulle sette arti liberali. Ma non attinge alla perfezione se non negli ordinamenti del mondo cristiano per mezzo della grazia divina, la cui emanazione sono i sette sacramenti. In questa epoca della grazia vive l'umanità aspettando la seconda venuta del Signore, come

una volta i precursori di esso, i profeti, i patriarchi, e le sibille (le cui statue ornano il piano superiore del campanile) preannunziavano ai popoli la prima venuta del Redentore del mondo.

E non soltanto come ornamento delle chiese, ma anche di edifici profani venne adoperato il ciclo dell'arte enciclopedica. Se non che in questi ultimi non dobbiamo aspettarsi di trovare la stretta unità e concisità del concetto che si manifesta nel sistema della teologia scolastica e nei monumenti ecclesiastici emanati sotto suo influsso. Esempi di questa sorta ci forniscono le sculture della Fonte maggiore a Perugia e quelle sui capitelli del palazzo ducale di Venezia, come anche le pitture nel Salone di Padova. Quest'ultime si spiegano con le dottrine contenute nel *Principium sapientiae* di Pietro d'Abano, celebre astrologo padovano, che da fonti antiche già viene indicato come autore del programma per l'esecuzione degli affreschi in discorso. L'elemento didattico contenuto in tutte queste allegorie si svela nel modo più marcante nella serie di intagli in rame, conosciuti sotto il nome — poco adeguato — di *Tarocchi del Mantegna.* Anche qui abbiamo di nuovo messi in comparazione i pianeti con le potenze spirituali ed etiche del mondo, con le età e con le diverse condizioni sociali dell'uomo.

E finalmente il ciclo in discorso dell'arte enciclopedica si prestava secondo la sua natura in modo speciale all'adornamento delle località destinate agli studi, vuol dire anzitutto delle biblioteche. Abbiamo notizie di vetri e pitture ora perite, che decoravano le finestre e le pareti di alcuni conventi (Niederaltaich, St. Albans, Brandeburgo), e raffiguravano le facoltà universitarie nella divisione scolastica della scienza. Il formulario iconografico adoperatovi si fondava sull'ordinamento delle librerie già in vigore dal secolo XIII: le pitture stanno quasi in luogo dei nomi delle quattro principali facoltà in cui nelle Università è compresa tutta la scienza. Questo sistema di distribuzione viene già spiegato nel secolo XIII nella *Bibliomania* di Riccardo di Fournival, cancelliere della chiesa d'Amiens († 1260); esso fu adoperato, secondo quanto relata Mich. Savonarola (*De laudibus Patavii*), nella cospicua libreria degli Eremitani a Padova, e come ne fa fede la descrizione di Giovanni Santi nella sua Cronaca rimata, anche nella celebre libreria del duca Federigo d'Urbino, meno che ivi la Medicina alla quale in una biblioteca laica non competeva un posto distinto, fu sostituita dalla Poesia. E — non ha guari — dal prof. Wickhoff venne dimostrato, come anche la Stanza della segnatura, le cui pitture sono concepite secondo lo stesso schema, fosse originalmente destinata alla libreria privata del Papa, la quale era distribuita secondo la norma fissata pell'ordinamento della libreria del convento di San Marco a Firenze, da Tommaso da Sarzana, poi papa Niccolò V, e dietro la quale furono disposte le biblioteche di Urbino, di Pesaro e della Badia di Fiesole (v. in questo *Archivio,* vol. VII, pag. 386 seg.). Così anche la decorazione pittorica di questo santuario dell'arte moderna dipende non nella forma, bensì nel concetto affatto dal ciclo d'idee proprio alla scienza scolastica, quale si era rivelato in modo così grandioso negli analoghi monumenti artistici del Trecento.

Dal resoconto più che superficiale che precede, il benevolo lettore avrà potuto almeno attingere la persuasione quanto ricco di erudizione, di dati nuovi, di fine discernimento, di combinazioni ingegnose sia il lavoro del nostro autore, vero modello per la sua coscienziosità e per l'ampio suo orizzonte che abbraccia tutto il materiale dell'ardua questione di simili studi iconografico-artistici.

C. de Fabriczy.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

L'ESPOSIZIONE D'ORVIETO

E LA STORIA DELLE ARTI



QUELLI che, per festeggiare il Congresso Eucaristico aperto ad Orvieto il 5 settembre 1896, hanno avuto il geniale pensiero di radunare intorno al meraviglioso reliquiario senese, che contiene il Corporale di Bolsena, un corteo di tesori, non potevano, credo, sperare che l'Esposizione d'arte sacra da loro promossa riuscisse così popolare e apportasse alla storia delle notizie così importanti. Certo le difficoltà sono state grandi: per vincere gli scrupoli religiosi ed i timori esagerati delle Fabbriche e dei Capitoli e convincerli a separarsi dalle cose preziose che custodiscono con sì gelosa cura, ci è voluto l'intervento delle autorità ecclesiastiche e la garanzia dello Stato; soprattutto ci è voluto la paziente ed abile diplomazia del comm. Luigi Fumi, che è stato l'anima dell'impresa. Ma ora l'egregio cultore della Storia politica ed artistica d'Orvieto deve essere soddisfatto dell'opera sua. Quanti sono entrati nel palazzo di Bonifacio VIII, la cui grande sala conteneva le vetrine, hanno potuto ammirare ed imparare. È vero che i tesori più celebri d'Italia, quelli di Monza, di Milano, di Venezia, che il Museo cristiano del Vaticano ed il Museo del Bargello a Firenze non hanno mandato nulla ad Orvieto. Ma i Capitoli di San Pietro e di San Giovanni in Laterano hanno, coll'assenso del Sommo Pontefice, esposto i pezzi più cospicui dei loro tesori, la dalmatica bizantina, detta di Carlo Magno, il piviale del XIV secolo, detto di Bonifazio VIII, la croce processionale firmata dall'orefice Nicolò da Guardiagrele. Dei Musei municipali, come quello di Perugia, delle famiglie principesche, come l'Ecc.ma Casa Chigi, hanno depositato delle opere preziosissime. Infine, molti oggetti sconosciuti sono stati mandati sia dalle città lontane, sdegnate dai viaggiatori, che dalle chiese celebri, di cui molti hanno descritto e disegnato l'architettura, senza pensare neppure a dare un'occhiata alla sagrestia. Così si sono svelati dei capolavori d'oreficeria e di ricamo, venuti dalle estremità d'Italia, dal Piemonte ovvero dalla Calabria. Di queste scoperte, che noi tutti abbiamo potuto fare senza fatica in poche ore, il merito, lo voglio ripetere, torna al comm. L. Fumi. Non contento del suo laborioso cómpito di preparazione e di sistemazione, egli stava sempre in mezzo alla Esposizione, facendo gli onori della ricca raccolta e prestandosi colla massima cortesia alle esigenze degli studiosi. Gli oggetti che nelle chiese si possono soltanto adocchiare in fretta, quando viene permesso di vederli, si sono potuti studiare minutamente, girare, misurare, fotografare. Così l'Esposizione d'Orvieto, perpetuata da descrizioni e da riproduzioni, avrà dei risultati durevoli. La Commissione dei monumenti possederà il segnalamento preciso di

tanti oggetti, qualche volta sfuggiti agli ispettori provinciali. Gli alunni delle scuole d'arte industriale potranno valersi, per i loro componimenti, di modelli nuovi, che il ch.[mo] commendator Erculei, promotore egli stesso delle passate Esposizioni d'arte ed industria a Roma, ha scelti a Orvieto e presenterà nella sontuosa Rivista *Arte italiana decorativa e industriale*. Così pure l'archeologia cristiana s'è arricchita di oggetti rari, come i cofani d'avorio di Bobbio (V secolo?), di Pesaro (VI secolo), di San Giovenale a Orvieto (dal VII al X secolo), ovvero il dossale di sedia vescovile in bronzo dorato, che proviene dalla Badia di Mentorella, in provincia di Roma (XIII secolo); possiamo sperare che questi oggetti e molti altri vengano man mano illustrati dal R. P. Grisar, che li ha lungamente esaminati. Infine, parecchie opere d'arte ignorate e parecchi artefici dimenticati devono, fin d'ora, prender posto nella storia delle arti. Per me, tralasciando gli oggetti che interessano la liturgia e l'iconografia, mi limiterò a indicare i lavori d'oreficeria o di ricamo esposti ad Orvieto, che mi sembrano meritare uno studio per il loro pregio artistico e la loro importanza storica. Citerò prima gli oggetti importati sia dall'Oriente che dai paesi del Nord, poi mi fermerò sugli oggetti lavorati in Italia, passando in rivista le opere firmate e tentando dopo di classificare le opere anonime nelle serie già costituite.

ARTE BIZANTINA.

La croce di Velletri. - Le croci di Gaeta e di Cosenza e gli smalti bizantini nell'Italia meridionale.

Tre croci bizantine con smalti erano esposte insieme. L'una è la croce di Velletri, celebre soprattutto per la dotta monografia che le fu consacrata nel secolo scorso dal cardinale Stefano Borgia, uno dei padri dell'archeologia cristiana. [1] Dopo di lui la *Crux Veliterna* è stata citata più volte, ma pochi sono andati a vederla, e tutti ripetevano gli errori del cardinale. Solo, credo, H. Grimouard de Saint-Laurent, che è stato fra i collaboratori più attivi degli Annali archeologici di Didnon, l'ha studiata sul posto. [2] Egli ha visto benissimo che l'oggetto attuale si compone di tre pezzi distinti: il piede d'argento dorato, assai rozzo, che potrebbe (secondo me) essere un lavoro locale del secolo XIII; la croce d'altare [3] bizantina in filigrana di bell'oro giallo con molte perle, due rubini, uno smeraldo, che rimonta, senza dubbio, ai tempi del donatore indicato dalla tradizione, papa Alessandro IV (1254-1261); infine, una croce pettorale fatta d'un metallo pallido, dove l'oro entra per poco, e ornata di smalti *champlevés* sulla lastra e *cloisonnés*. [4] Cinque medaglioni rotondi in ismalto, che ornavano il lato posteriore della crocetta, sono stati incastrati nella croce di filigrana. Essi rappresentano l'agnello ed i simboli degli Evangelisti. La croce piccola, con gli smalti, è stata attribuita dal Borgia e dal Grimouard all'VIII o al IX secolo. Ma deve essere considerata come molto più recente per ragioni iconografiche e tecniche. Prima, nelle croci pettorali anteriori al X secolo finora conosciute, il Cristo crocefisso è vestito d'un lungo *colobium* senza maniche; invece sulla croce di Velletri [5] porta soltanto, come al solito, un panno corto

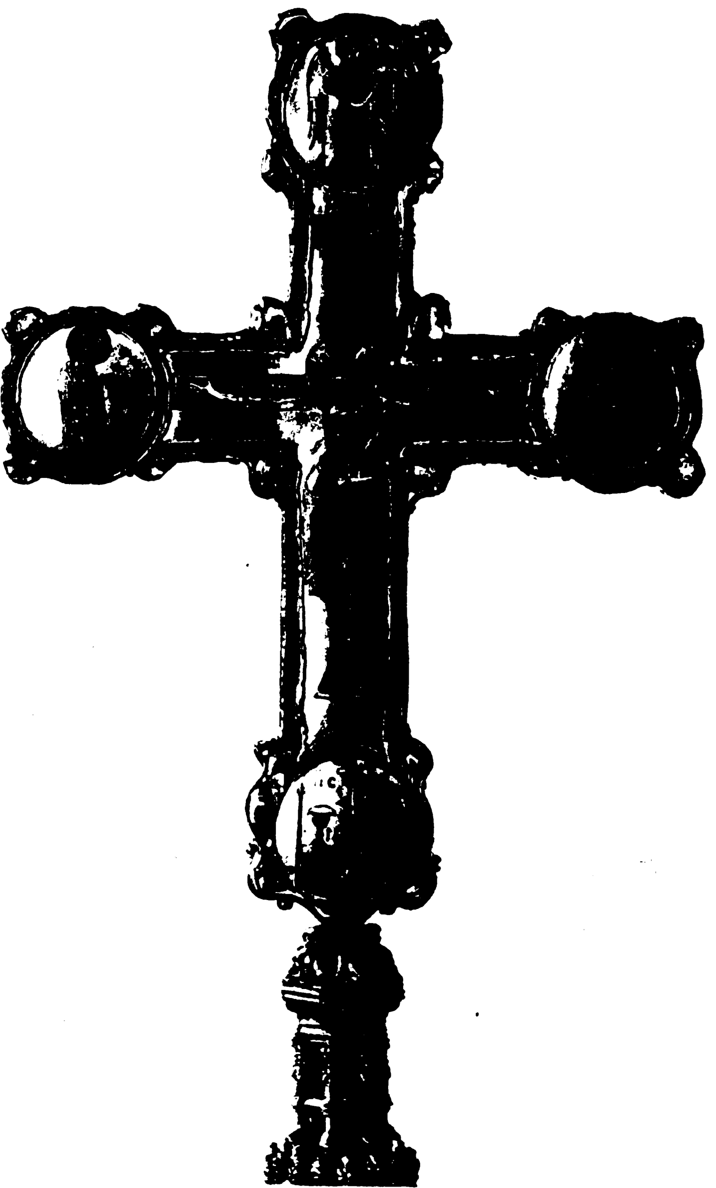
[1] *De Cruce Veliterna Commentarius* auctore STEPHANO BORGIA, Roma, 1780, in 4.

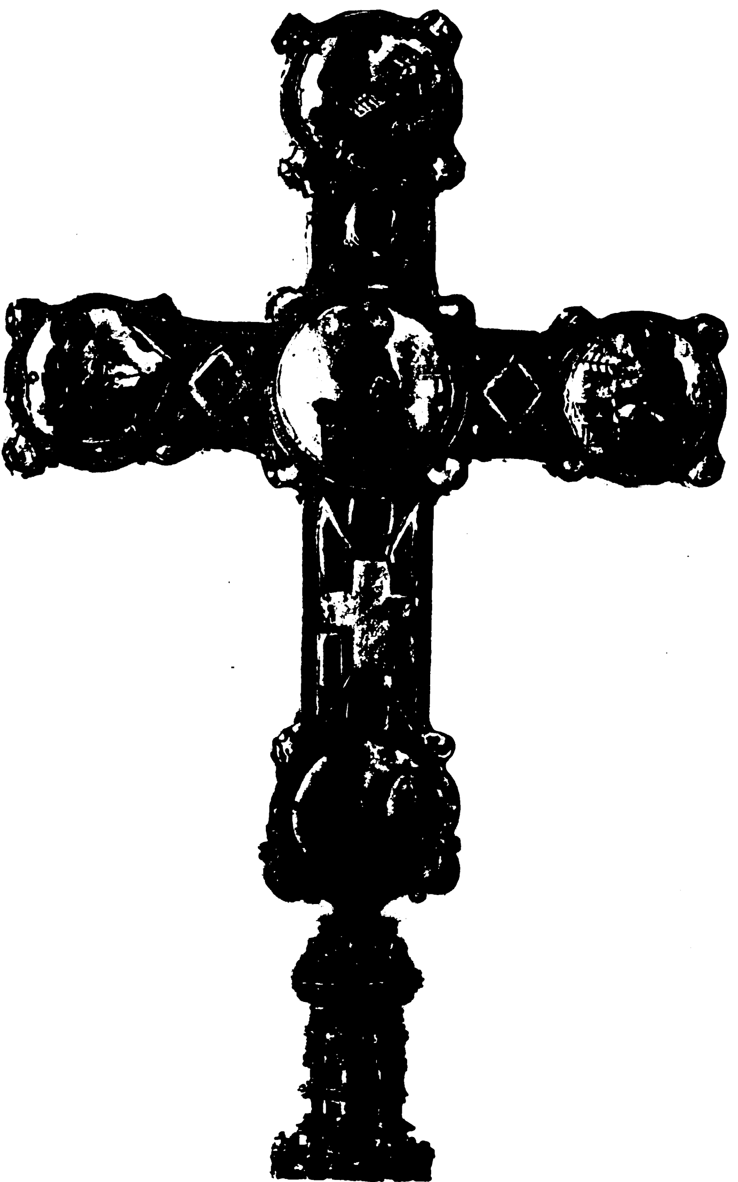
[2] Veda quanto ne ha scritto in parecchi articoli: *Annales archéologiques*, t. XXIII, pag. 37, n. 1; t. XXVII, pag. 6, 23, 228; *Revue de l'art chrétien*, 1866, pag. 5 e seg.

[3] Altezza, m. 0.19; larghezza, m. 0.13.

[4] Un busto benedicente, colla tonsura e senza barba, posto al disopra del Crocefisso è stato identificato, senza ragione seria, con San Pietro.

[5] Veda quelle del Museo di South-Kensington e del monastero di Martivli in Mingrelia, descritte dal professor N. Kondakoff (*Histoire et monuments des émaux byzantins*. Francfort sur le Mein, 1892, in-4, pubblicato





Archivio Storico dell'Arte, Serie 2ª — Anno II, pag. 407.

CROCE D'ALTARE BIZANTINA IN ORO CON SMALTI

(Cattedrale di Cosenza - Calabria)

alla cinta. Ma sopra tutto basta notare la esecuzione scadente degli smalti, la larghezza eccessiva delle alveole d'oro, il colorito grigio del viso della Vergine e di San Giovanni, il corpo del Salvatore diventato nerastro, per accertare che quest'oggetto famoso non è altro che un lavoro dozzinale della fine del secolo XII.

Tutt'altro è l'interesse che presentano due croci, assolutamente ignote ambedue, venute dall'Italia meridionale. La croce pettorale di Gaeta (alta 9 centimetri e mezzo) ha conservato l'anello che serviva per portarla; essa è d'oro puro e decorata di smalti, il cui disegno è rudimentale, ma i colori fini e freschi. In mezzo al lato anteriore sta Cristo crocefisso [1] sopra una croce greca nera contornata di verde. Sotto la croce si vede un teschio bianco opaco; al disopra del titolo della Croce è scritto ΙC ΧC; dai due lati, sotto le braccia, le parole comuni: ΙΔЄ ΟΥC CΟΥ | ΙΔΟΥ Η ΜΡ CΟΥ. Sopra il crocefisso un tondo col busto di San Michele (Μ Χ), a sinistra la Vergine (ΜΡ ΘΥ), a destra San Giovanni Evangelista (Ο ΙΩ) | Ο Θ; ὅ ἄγιος Ἰωάννης ὅ θεολόγος). Nel rovescio, in mezzo la Vergine in piedi; dai due lati della testa ΜΡ, ΘΥ. Sopra San Giovanni Battista in busto (Ο ΙΩ Ο ΠΡ); ὅ ἄγιος Ἰωάννης ὅ πρόδρομος. A sinistra San Teodoro in mantello bianco (Ο ΘЄΟΔΩΡΟ'); a destra San Giorgio, col libro (Ο ΓЄΩΡΓΙΩ'). Sotto, San Demetrio (Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟ'). Dai due lati della Vergine si legge l'iscrizione seguente su due righe verticali; ΘΚЄ ΒΩΗΘΗΤΟ CΟΛ ΔΥΒΑCΙΛ; θεοτόκε, βωηθῆτο σοῦ δούλου Βασιλέως. Riesce impossibile il determinare chi sarà stato questo Basilio, imperatore, vescovo o abate. Ma è certo che la croce di Gaeta è un oggetto bizantino assai pregevole, che non deve essere posteriore all'XI secolo.

La Croce-reliquiario, mandata dalla cattedrale di Cosenza, è stata forse la rivelazione più straordinaria dovuta all'Esposizione d'Orvieto. Essa è alta 26 centimetri, larga 22, tutta in oro, con smalti meravigliosi. Poggia su di un piede d'argento dorato, lavoro di sbalzo, a motivi molto caricati, di stile spagnuolo e della prima metà del Cinquecento. [2] Una descrizione particolareggiata della croce permetterà in qualche modo al lettore di far uscire i colori dalla fototipia monotona.

Lato anteriore. — Una lastra d'oro, in forma di croce, fortemente curvata, è il campo sul quale è tagliato il contorno del Crocifisso, riempito di smalto *cloisonné*. Il Cristo ha capelli neri, rigati da finissimi filetti d'oro; il colorito del viso e del corpo è d'un rosa morbido, con parti giallastre; tutti i dettagli salienti della muscolatura e dell'ossatura sono sottolineati dalle minute strisce d'oro che ne seguono il movimento. Il lenzuolo che copre il mezzo del corpo è grigio azzurro, foderato di bleu oscuro. Il nimbo, di colore verde traslucido, è traversato da una croce bianca contorniata di rosso. La grande croce greca, alla quale Cristo è inchiodato con quattro chiodi, è riempita di smalto bleu oscuro ben omogeneo, mantenuto da una reticella finissima di bandelle d'oro in zig-zag, che non attingono alla superficie. Un sasso di disegno convenzionale, verde e rosso, con nel mezzo un teschio bianco opaco, sostiene la croce. Si leggono due iscrizioni ΙC ΧC, ΙCΤΑΥΡΩCΙC (ἡ σταύρωσις, con iotacismo). Quattro medaglioni tondi, anch'essi fortemente curvati e ornati di smalti delicatissimi, accompagnano il Crocifisso. In alto un arcangelo in piedi, con lunga tonaca bleu oscuro, stola gialla a fiori rossi e neri, tiene nelle mani il globo ed un alto scettro. A sinistra la Vergine con una gonna azzurro grigio, un velo bleu oscuro; a destra San Giovanni Bat-

per cura del signor Zwénigorodskoï, pag. 158 e 165), e quelle pubblicate dal P. Garrucci (*Storia dell'arte cristiana*, t. VI).

[1] Il piede d'argento dorato che sostiene adesso la Croce è della fine del Cinquecento.

[2] Il piede porta in rilievo, insieme col monogramma IHS, due stemmi, l'uno con cappello cardinalizio, che non ho potuto identificare fra quelli dei vescovi calabresi e siciliani. Questo piede è certamente stato fatto nello stesso tempo che un calice d'argento in parte dorato, che era egualmente esposto. Sono lavori pesanti e mediocri, intorno ai quali non perderò tempo.

tista, irsuto come al solito, vestito di verde opaco. Tutte e tre le figurine hanno dei capelli neri e un nimbo verde traslucido. Il medaglione di basso porta un altare rosso ornato d'una croce bianca, fiancheggiato dell'asta e dal bastone colla spugna. Sull'altare è posato un calice, vicino al quale sta una colomba con piedi rossi e le ali distese. Quattro chiodi sono sospesi al disopra dell'altare; infine, una croce bianca che sostiene una corona di spine nera domina l'insieme, dai due lati della croce si legge chiaramente l'iscrizione: H̄C TΛ, che non saprei spiegare; ma senza dubbio, questa è una rappresentazione assai rara negli oggetti di oreficeria del motivo comune nella pittura greca, la preparazione del trono per il Giudizio ed il Trionfo, ἡ ἑτειμασία τοῦ θρόνου. [1]

Lato posteriore. — Tutto il fondo è costituito da un lavoro di filigrana delicatissimo, in fili d'oro torti. In mezzo spicca, sopra un medaglione d'oro convesso, la maestosa figura di Cristo in trono, tenente un libro e benedicente; la testa, malgrado la sua piccolezza, è d'una nobiltà imponente, il nimbo simile a quello del Cristo crocifisso. Delle lettere di smalto bianco formano la sigla IC XC. Quattro medaglioni simili ornano le quattro estremità della croce; essi rappresentano gli Evangelisti, senza particolari distintivi, due colla barba grigia, due colla barba nera, seduti e in atto di scrivere sopra dei leggii. Sotto il Cristo è incastrata una crocetta d'oro che serve di reliquiario per un pezzo della vera croce, cantonata da quattro smalti traslucidi sopra oro, verde, rosso e bleu, di disegni semplicissimi. Altri smalti analoghi ornano le braccia della croce; sopra di Cristo un magnifico rubino è rimasto incastrato nella montatura antica, una lametta d'oro sottilissima; e gli altri rubini che decorano quel lato della croce sono stati rimontati posteriormente in argento. L'oggetto intero è contornato da un doppio cordone di palline in oro, perfettamente tonde ed eguali fra loro.

Quest'arida descrizione e anche una riproduzione scolorita non possono far apprezzare la finitezza del lavoro, la libertà del disegno, la delicatezza dei filetti d'oro e lo splendore dei colori. Senza dubbio si tratta d'un'opera fatta a Costantinopoli, nell'epoca più florida dell'arte dello smalto, verso i primi anni dell'XI secolo. [2] Da chi e quando ha potuto essere mandata a Cosenza questa meraviglia? Non si è conservato sul posto (il tesoriere del Capitolo di Cosenza me l'afferma) nessuna tradizione intorno ad un oggetto di cui tutti ignoravano il pregio eccezionale. Noterò soltanto che Cosenza, dopo essere stata presa e ripresa più volte dai Saraceni nel corso del X secolo, fu definitivamente liberata dagli infedeli nel 1024 e rimase al potere dei Greci fino all'anno 1060, nel quale si sottomise a Roberto Guiscardo. Lo stile dell'oggetto permette d'ammettere che sia stato fatto e mandato a Cosenza in quel periodo di calma che la città ritrovò fra la cacciata dei Musulmani e la minaccia dei Normanni; ma è inutile fermarsi sopra delle congetture, e sarà preferibile indicare brevemente l'importanza storica del pezzo che ho descritto.

Già isolata e studiata soltanto per la bellezza dello stile e la perfezione della tecnica, la croce di Cosenza sarebbe un esempio d'oreficeria bizantina raro per la sua integrità. Tutti sanno in fatto che nella maggior parte degli oggetti greci smaltati adesso conservati il lavoro d'oreficeria in oro e le piastre smaltate non sono pressochè mai fatti insieme, ed è stato dimostrato abbondantemente che molti fra i monumenti più celebri di quelle arti, dall'evangeliario di Siena fino alla Pala d'Oro, non sono che un mosaico di smalti d'epoca e di stile diversi comprati separatamente ed incastrati l'uno vicino all'altro, come lo sarebbero stati un rubino ed uno smeraldo. Invece possiamo osservare nella croce di Cosenza, con la finezza del dettaglio, la composizione dell'insieme, che non è stata alterata.

[1] Si veda la nota dissertazione di P. Durand, *Etude sur l'Etimacia, symbole du Jugement dernier dans l'Iconographie grecque*. Chartres, 1867, in-8.

[2] Si potrà, per esempio, comparare le fototipie che pubblico con gli smalti del quadro-reliquiario appartenente al conte Stroganoff, e che, *si dice*, sarebbe stato comprato tempo fa da un antiquario di Roma nel Mezzogiorno d'Italia. Il ch.^{mo} signor G. Schlumberger ne dà una descrizione e due bellissime riproduzioni nella pubblicazione dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere di Parigi: Fondation E. Piot, *Monuments et Mémoires*, 1894, in-4, pag. 99-104, tavole XIII e XIV.

Ma la croce di Cosenza ed anche la crocetta di Gaeta interessano la storia delle arti, non soltanto per il loro valore proprio, ma anche perchè vengono ad aumentare un gruppo di oggetti pregevoli, rimasti finora sconosciuti ai più dotti illustratori delle cose bizantine. Voglio parlare degli smalti greci che furono importati sotto il dominio bizantino e anche durante i secoli seguenti nelle Due Sicilie e di quelli che forse ci furono fabbricati. L'illustre N. Kondakoff, nel magnifico libro più volte citato, indica soltanto un anello del Museo di Palermo (VI secolo) che non è ornato di smalti, ma bensì di niello;[1] il ch.^{mo} prof. Diehl, nel suo libro *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale,* descrive due piccole lastre d'oro che portano in rilievo l'Adorazione dei Re Magi, conservate l'una a Catanzaro, l'altra a Reggio,[2] ma non allude a opere d'oreficeria smaltate. Eppure, senza dilungarci per ora sui testi, sappiamo che Desiderio, il famoso abate di Monte Cassino, mandò dall'imperatore Romanos per fare eseguire dagli orefici imperiali un paliotto d'altare, destinato alla chiesa del monastero, che doveva essere ornato di smalti preziosi, con scene della Vita di Cristo e dei Miracoli di San Benedetto.[3] Dal canto suo Roberto Guiscardo offrì al monastero, fra tanti doni veramente regali, un ciborio coperto di gemme, di perle e di smalti certamente bizantini.[4] Queste magnificenze, che dovevano ricordare lo splendore della ἄγια Τράπεζα di Santa Sofia, sono scomparse da secoli. Ma anche prima dell'apparizione delle croci di Cosenza e di Gaeta altri pezzi notevoli ornati di smalti bizantini si potevano studiare a Napoli, a Capua e a Scala, presso Ravello.[5]

Nell'oscura cappella del duomo di Napoli, chiusa da un cancello, dove si conservano le reliquie, eccettuate quelle del Tesoro, splendono i medaglioni d'oro smaltato che decorano la croce-reliquiario, detta di San Leonzio.[6] Non posso ammettere, colla tradizione, che la croce intera rimonti al vescovo napoletano del VII secolo. È possibile solo che il corpo stesso della croce, in filigrana d'oro, tempestato di gemme, sia il reliquiario che San Leonzio fece fare per un pezzo del legno della santa croce, ai tempi di papa Eugenio e dell'imperatore Costantino.[7] Ma senza dubbio i quattro smalti rotondi, di lavoro accurato e di buona conservazione, con busti degli Evangelisti ed iscrizioni greche, non sono anteriori all'XI secolo, e il rovescio della croce, in argento sbalzato con l'agnello e i simboli degli Evangelisti, sarà ancora posteriore. Abbiamo qui un esempio, fra cento, di questi medaglioni decorativi che Costantinopoli mandava in Occidente e che erano adoperati dopo a guisa di gemme.

Tanto gli smalti della croce napoletana come le croci di Gaeta e di Cosenza portano delle iscrizioni greche e sono senza dubbio stati portati dall'Oriente. I due altri oggetti con smalti bizantini, che conosco nell'Italia meridionale, presentano invece delle iscrizioni latine.

La cattedrale di Capua conserva i due lati d'una copertura di messale[8] in lamina d'oro ornata di filigrana e di buoni smalti *cloisonnés,* che la tradizione attribuisce al vescovo Alfano (morto nel 1183). L'uno dei pezzi, sopra il quale sono figurati Cristo in gloria, nella

[1] *Histoire et monuments des émaux byzantins,* pag. 248. La riproduzione è presa dall'opuscolo del comm. A. Salinas: *Del reale Museo di Palermo,* Palermo, 1873, in-8, pag. 57.

[2] Parigi, 1894, in-8, pag. 203. La lastra di Catanzaro, anche descritta da F. Lenormant, è adesso scomparsa in uno dei cambiamenti di direttore che hanno abbandonato al saccheggio questo disgraziato Museo.

[3] LEO OSTIENSIS, *Chronica casinensis,* lib. III, capitolo XXXIII. (R. I. S., t. IV, pag. 450).

[4] *Altarium aureum cum gemmis, margaritis et smaltis ornatum.* (Id., cap. LVIII).

[5] Lascio da parte un trittico di rame smaltato con vari soggetti religiosi a iscrizioni greche e latine, che si conserva nel Museo di Palermo; gli smalti non sono *cloisonnés,* ma bensì *champlevés,* e l'autenticità dell'oggetto non è certa.

[6] Questa croce è stata descritta in apposita monografia dal sacerdote Gioacchino Taglialatela (*La stauroteca di San Leonzio nella cattedrale di Napoli.* Napoli, 1877, in-8) e riprodotta in buona cromolitografia nella grand'opera di Bartolomeo Capasso (*Monumenta ad neapolitani ducatus historiam pertinentia,* t. II, parte II, Napoli, 1892, tav. XIX e XX).

[7] « Hic fecit crucem auream mediocrem cum lapidibus pretiosis; in quam medio reclusit ex portione vivifici ligni in quo Dominus noster pependi pro salute generis humani dignatus est ». *Chronicon Episcop. S. Neap. Ecc.* (CAPASSO, t. I, pag. 181).

[8] Indicata dal solo Demetrio Salazaro (*Monumenti dell' Italia meridionale.* Napoli, 1871, in-fol., pag. 53).

mandorla, fra i quattro angoli, e attorno dei medaglioni d'apostoli, è chiuso nel Tesoro; l'altro, colla Crocefissione e dei medaglioni simili, è esposto sotto vetro, al disopra di un altare, nel cappellone del Sacramento.

Posteriore di più di un secolo è una ricca mitra di seta rossa tutta coperta di rabeschi in perle e ornata da una serie di medaglioni smaltati, di cui lo Schulz ha già notato il disegno puramente greco.[1] La tecnica è delicata, benchè l'epoca sia tarda. Infatti questa mitra, che passa per un regalo di Carlo I d'Angiò, è senza dubbio posteriore alla morte di questo principe (1295), perchè ci si vede, insieme con la figura di San Francesco (S. FRANCISCV), quella di San Luigi (S. LOISI) che fu proclamato santo nel 1297 da Bonifacio VIII, a Orvieto. È strano il vedere i busti del santo italiano e del santo francese vestiti da apostoli greci, con le mani alzate in un gesto di adorazione orientale.

Si può ammettere che il dittico di Capua e la mitra di Scala siano stati lavorati in Italia; ma lo furono da Greci, ovvero da Italiani formati alle greche discipline? Per la mitra, non mi pare che ci sia dubbio: solo un artefice di stirpe greca poteva curarsi abbastanza poco dei santi i cui nomi gli venivano dettati e che non trovava nel proprio calendario, per vestire San Francesco e San Lodovico come un San Pietro o un San Luca. Certo per chi vuol seguire la persistenza dell'ellenismo nelle provincie meridionali d'Italia sarà prezioso il sapere che un signore di Napoli o di una città vicina comandava ancora degli smalti a qualche greco, nel tempo stesso che erano stabiliti alla Corte angioina questi orefici e smaltatori francesi che nel 1305 eseguirono il famoso busto di San Gennaro. Ma il dittico solleva una questione che meriterebbe esame, e forse qualcheduno spererà di trovarvi un pregevole ricordo della scuola d'oreficeria formata a Montecassino sotto la direzione di maestri greci, al tempo del famoso abate Desiderio. Infatti Labarte[2] dà come accertato che gli artefici benedettini abbiano imparato, fra tante arti, quella dello smalto. Ma se si legge da vicino il testo del cronista Leone d'Ostia, quest'affermazione sembrerà azzardata: 1° il cronista non parla di oggetti smaltati senza indicare positivamente che vengono da Costantinopoli; 2° nell'elenco delle arti imparate dai monaci, riprodotto da Labarte stesso,[3] non si fa parola dello smalto *cloisonné*, che certamente avrebbe colpito il cronista per la novità e la difficoltà; 3° lo smalto non appare mai sui lavori d'oreficeria eseguiti a Montecassino e citati dalla cronaca: non si tratta che di sbalzo, di cesello e di doratura. Per di più, conosco un oggetto d'oreficeria eseguito senza dubbio sul principio del secolo XIII da un'artefice dell'Italia Meridionale, discepolo dei Greci. Parlo del trittico d'Alba Fucense, presso Avezzano.[4] Ora su questo pezzo, di disegno assai delicato, e di tecnica accuratissima, si vedono soltanto, vicino alle lamine d'argento dorato, alle gemme e alle perle, dei medaglioni con mezze figure d'angeli e di santi che sono semplici pitture a fondo d'oro *sotto vetro,* meschina imitazione dello smalto, che passava evidentemente le conoscenze di quel valente pittore e cesellatore italiano. Credo dunque che i monaci di Desiderio non siano stati iniziati ai segreti minutissimi degli smalti *cloisonnés* a figure, i quali del resto non sembrano essere mai stati imitati in Italia, come lo furono in Germania;[5] gli artefici dell'Italia meridionale non hanno usato lo smalto se non in cubi e in bastoncini, come musaicisti.[6]

[1] *Denkmäler der Kunst des Mittelalters* in *Unteritalien.* Dresda, 1860, in-fol., t. II, pag. 263.

[2] *Histoire des arts industriels,* 2ª ed. Parigi, 1875, t. II, pag. 86.

[3] I, pag. 395.

[4] Il tesoro d'Alba Fucense si conserva, non nella famosa chiesa di San Pietro, ma nella Collegiata San Nicola. È stato segnalato per la prima volta nel 1885 dal comm. A. de Nino, e descritto recentemente dal prof. P. Piccirilli nella *Rivista Abruzzese* (1894, pag. 200 e seg.).

[5] Labarte non parla con tanta sicurezza degli smalti lavorati a Montecassino, se non perchè crede che ai tempi del monaco Teofilo (cioè, secondo lui, nella fine dell'XI secolo) i Toscani conoscevano la pratica degli smalti bizantini. Egli cita il passo famoso: « Quicquid in electrorum operositate seu nigelli varietate novit Tuscia ». (*Schedula diversarum artium*, ed. l'Escalopier. Parigi e Lipsia, 1843, in-8, pag. 8). Ma la lezione *Tuscia* è molto dubbiosa; si noterà che nell'enumerazione fatta dal monaco, il posto attribuito alla Toscana fra la Grecia e l'Arabia è assai strano, e per me adotterei ben piuttosto la lezione *Russia*, data dal migliore ms., quello di Cambridge.

[6] Così spiegherei la parola *vitrum* nel testo di Leone d'Ostia (lib. III, cap. XXIX).

Per riassumere, gli oggetti smaltati di stile bizantino che oggi si conoscono nelle provincie meridionali d'Italia formano due serie: quelli con iscrizioni greche, che sono certamente stati importati d'oltre mare; quelli con iscrizioni latine, che sono stati probabilmente fabbricati sul posto. Ma tutti, per me, sono opera di Greci. Gli storici dell'arte bizantina ne potranno prendere conto e dovranno enumerare fra i pezzi più perfetti che avranno da studiare la croce di Cosenza.

ARTE FRANCESE, TEDESCA E FIAMMINGA.

Smalti e ricami.
La Madonnina di Loreto - La pace di Pio II.

Ognuno sa che, dopo Bisanzio, Limoges diventò nel secolo XIII il grande centro d'esportazione per gli oggetti smaltati. Qualcheduno fu portato in Italia da prelati di origine francese, come il pastorale di Montecassino,[1] ovvero il bel reliquiario, il piede di croce e la colomba eucaristica della chiesa di San Sepolcro a Barletta:[2] il porto pugliese aveva fin dal 1190 dato asilo al patriarcato di Nazareth, che fu occupato più volte da Francesi. Altri pezzi limosini, il cui catalogo è ancora assai incompleto, si ritrovano in possesso di molte chiese italiane, come per esempio il piatto (*gémellion*) con stemmi, analogo a quel bellissimo di Conques, che appartiene all'Opera del Duomo di Siena. L'esposizione d'Orvieto ha fatto conoscere qualche oggetto nuovo di Limoges, in rame con ismalto *champlevé:* una piccola pisside di Pienza, una colomba eucaristica di Frassinovo, presso Modena. Il Museo Civico di Torino esponeva un lato di una copertura di vangeliario con la crocefissione, lavoro bellissimo e poco conosciuto della metà del secolo XIII. Sotto la croce si vede una figura umana che esce da una tomba, le due braccia levate verso il Crocefisso. Il fondo è bleu, la croce verde, le pieghe dei costumi sono accentuate da un rilievo leggiero e sottolineate da righe incise, riempite di smalto bleu nero; le teste spiccano in altorilievo.

L'arte di Limoges può ancora rivendicare la statuina, finora studiata da pochi, della Madonna col Bambino, seduta in trono, sotto un'edicola, che si conserva nel Tesoro di Loreto, fra gli scarsissimi oggetti antichi sfuggiti all'invasione francese del 1799.[3] Essa è di rame e passa per opera bizantina del secolo X o circa. A prima vista uno può essere ingannato dai nimbi della Madonna e del Bambino (quest'ultimo coll'iscrizione ις̄ χς̄ θς̄, Ἰησοῦς χριστὸς θεός) e dalle sigle incise sul petto delle statue: ΙC ΧC, ΜΡ ΘΥ. Ma si noterà subito che i nimbi sono un'aggiunta assai sconcia, e che l'incisione circolare praticata sopra la testa della Madonna era fatta per ricevere una corona. Per di più, la base della statua della Madonna, leggermente tagliata perchè dovette trovarsi un po' troppo alta sulla sedia, fusa a parte, porta incisa in caratteri gotici l'iscrizione: AVE MARIA GRATIA PLENA. Il costume della Vergine, aggiustato sul petto, più largo alla vita, con una lunga cintura che cade sul davanti, il suo mantello foderato di *vair*, le due teste tonde

[1] CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino.*

[2] C. ENLART, *Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie,* 1894, in-8, pag. 308. Il ch. autore cita ancora il cofano di Vercelli, illustrato da E. MELLA (*La cassa già di deposito delle ossa del cardinale Guala-Bicheri.* Torino, 1883, in-8), una lastra con un angelo ad Amaseno (prov. di Roma), e la lastra smaltata a *champlevé,* incastrata nel ciborio di San Nicola di Bari, che rappresenta re Ruggero coronato da San Nicola. Per me quest'ultimo pezzo sarebbe un lavoro rhenano.

[3] Si veda intorno a questo Tesoro, PIETRO VALERIO MARTORELLI, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena* (Roma, 1735, 3 vol. in-fol.) e segnatamente II, pag. 102-109, e III, pag. 132-135. Non si fa parola in questi vecchi libri della Madonnina di rame.

e larghe, con un sorriso leggiero, tutto rammenta la scultura francese del principio del secolo XIII. Infine la base sopra la quale poggiano le colonnine dell'edicola e la parte posteriore del trono[1] sono ornate di volute *champlevées* sopra fondo di smalto grigio-bleu, e sui lati del trono si vedono ancora quattro figure di apostoli incise che spiccano sopra un fondo





STATUETTA DI MADONNA IN RAME CON SMALTI

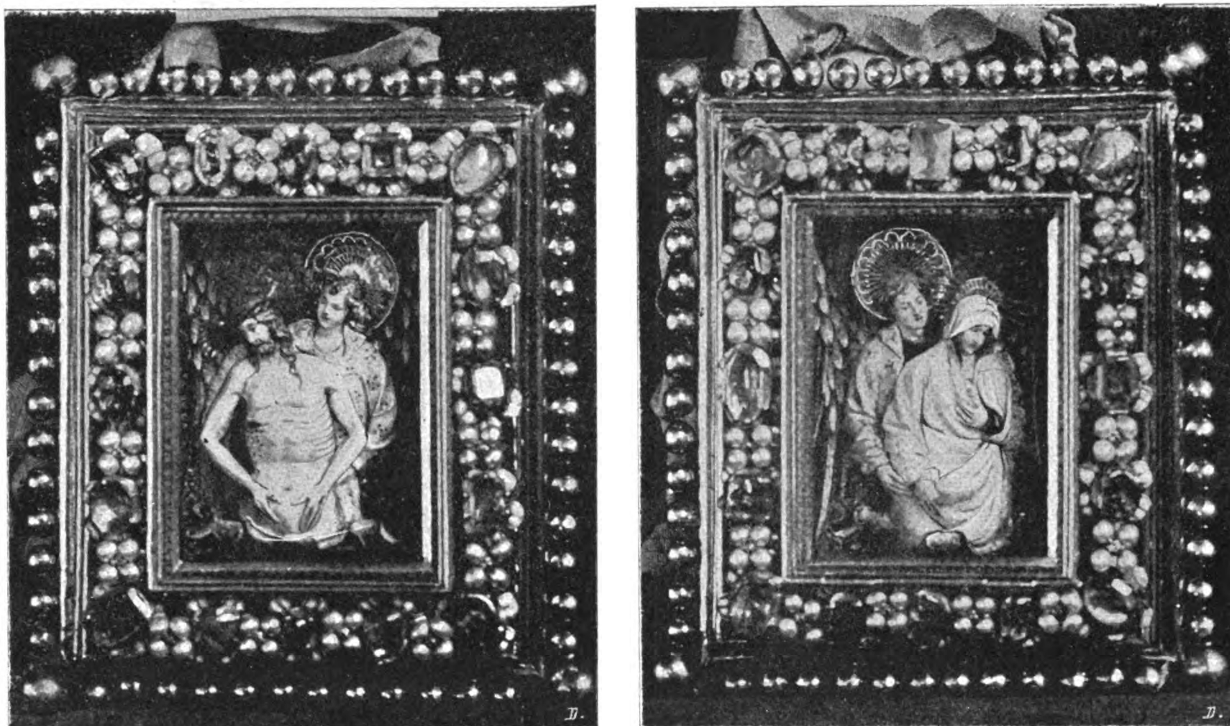
(Santa Casa di Loreto)

simile. Rimarrebbe da spiegarsi l'aggiunta delle iscrizioni e dei nimbi greci. Si ammetterà, se si vuole, che la statuina sia stata portata nell'Oriente latino, che ci sia stata trasformata in icona della Panaghia e che dopo (non si sa esattamente quando) sia stata regalata al venerando santuario.

[1] La porticina di rame dorato, che è stata adattata al trono, probabilmente per trasformarlo in reliquiario, non è anteriore al secolo XV.

Da Otranto è stato mandato ad Orvieto uno smalto dipinto che si dovrà aggiungere al catalogo dei Reymond, i celebri smaltatori di Limoges nel Cinquecento. [1] È una lastra rettangolare di m. 0.14 d'altezza, sopra la quale è rappresentato San Matteo coll'angelo; in fondo un ricco paesaggio. Nel primo piano sono accumulati dei libri, uno dei quali porta scritta in oro la lettera R.

Gli smalti renani non erano rappresentati che da una lastra piccola di rame rosso con due apostoli in piedi, sopra campi bleu e verde (Museo Civico di Torino), che si può attribuire allo scorcio del secolo XII. Ma c'era un oggetto meraviglioso d'oreficeria tedesca del Quattrocento, la Pace d'argento dorato e smaltato, conservata nella chiesa della Pieve ad Arezzo, [2] e citata dal Labarte. [3] Essa fu data nel mese di marzo dell'anno 1464 al Duomo di



LA PACE DI PIO II

(Pieve d'Arezzo)

Siena da papa Pio II, quando egli passò per questa città pochi mesi prima della sua morte. Lo spiritoso pontefice disse allora ai Senesi: « Noi vi lasciamo la pace: fate che alla nostra ritornata Noi ce la ritroviamo ». [4] Ma non ritornò da Ancona per dove proseguiva... Dipoi l'oggetto, che era valutato 800 fiorini d'oro, fu dai Senesi dato agli Aretini nel 1799, come ricordo insigne dell'alleanza delle due città contro i Francesi.

La pace si compone di due gruppi di mezze figure, in altorilievo d'argento, interamente coperto di smalto opaco, addossati l'uno all'altro e chiusi sotto vetro in una cornice d'argento dorato, ornata di fiori in ismalto bianco, di gemme e di bellissime perle. Ogni

[1] Vedi Maurice Ardant, *Émailleurs limousins, les Reymond*. Limoges, 1861.

[2] Altezza m. 0.14, lunghezza m. 0.12.

[3] J. Labarté, *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance*, 2ª ed. Paris, 1865, t. II, in-4, pag. 108.

[4] Arch. di Stato di Siena, Santa Maria della Scala, lib. *E*, f. 148. Debbo la comunicazione del documento alla cortesia del comm. L. Fumi.

gruppo sembra appoggiato sopra una specie di conchiglia azzurra e spicca sopra un fondo bianco e bleu. Da una parte la Madonna, vista da tre quarti, coperta da un grande velo bianco doppiato di rosso metallico, con viso gracile tutto bianco, è presentata ai fedeli da un grand'angelo che veste una tonaca bianca tempestata di stelle azzurre; questo ha delle folte ciocche di capelli sulle tempie, e porta delle grandi ale tagliate in una lastra d'argento così tenue e così brillantemente colorita che sembra trasparente. Il nimbo tondo dell'angelo porta inciso in finissimi caratteri gotici quadrati la parola: *Memento;* sul nimbo radiato della Madonna si legge: *Miserere.* L'angelo dell'altro lato è simile al primo, ed il suo nimbo offre la stessa iscrizione; presenta Cristo nudo e morto, tutto bianco, con i capelli e la barba indorati e con un nimbo in forma di croce, senza scritta. Il carattere delle figure, delle iscrizioni, della tecnica stessa, non è affatto italiano; invece appare puramente tedesco. Non farà meraviglia il trovare un oggetto d'arte germanica nelle mani del papa che, dal tempo che fu mandato al Concilio di Basilea come legato, si mise al servizio dell'Impero e che si fece l'istoriografo dell'imperatore Federico III, da cui era stato colmato d'onori e di doni.[1]



STATUETTA DI SAN GIORGIO IN ARGENTO

(Barone Manno a Torino)

Tre grandi coppe d'argento sbalzato e dorato, mandate dal Duomo di Rieti, in Umbria, hanno la forma caratteristica degli *hanap* tedeschi della fine del Quattrocento.[2]

Una graziosa statuetta di San Giorgio in argento, gioiello della raccolta Manno, a Torino, è senza dubbio tedesca o fiamminga. Il santo, coronato d'alloro e la palma in mano, è coperto d'un'armatura completa della seconda metà del Quattrocento e indossa una mantellina a pieghe angolose, fatta d'una sottile lamina di argento. La base antica, in argento dorato, porta due stemmi azzurro sopra oro, che si distingueranno sulla riproduzione.

Fra gli ornamenti ecclesiastici più ricchi e più antichi che erano esposti, parecchi sono stati senza dubbio disegnati e ricamati fuori d'Italia. La pianeta mandata dal Duomo di Vercelli porta sulle braccia della croce lo stemma, con la quercia d'oro su campo azzurro, del cardinale Giuliano della Rovere, che occupò questa sede vescovile dal 1502 fino al tempo

[1] Una pace assai simile a quella di Pio II si trovava nell'inventario del cardinale Giorgio d'Amboise (1510). Un'altra, con una Santa Veronica, era in possesso del duca di Burgundia, Filippo il Bruno (1467). Vedi DE LABORDE, *Notice des émaux et bijoux du Musée du Louvre,* Paris, 1853, 2ª parte, pag. 428.

[2] Parecchi simili vengono riprodotti nell'opera di C. BECKER e J. H. VON HEFNER-ALTENECK, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance.* Francfurt am Mein, 1857, 3 vol. in-4.

che prese il nome di Giulio II (1° novembre 1503); ma gli stemmi sono un'aggiunta evidente a un paramento anteriore forse di mezzo secolo. La stoffa è un damasco cremisi a grandi fiori gialli; la striscia ricamata sopra fondo d'oro è divisa in vari compartimenti da architetture pesanti con archetti ed enormi acroterî fiammeggianti. Le scene rappresentano un santo monaco in atto di discutere con un imperatore, circondato da quattro vecchi filosofi, le cui teste sono delle vere caricature; un altro santo tradotto avanti al trono d'un altro imperatore da una schiera di guardie coperte di armature complicate; Cristo nel Limbo; Cristo cogli apostoli nel giardino degli olivi. Ai due lati del collo sono figurati San Pietro e San Paolo, in piedi, con ricchi fondi di paesaggio, nei quali spiccano alti campanili a punta, di architettura affatto settentrionale. Accanto alla pianeta era appeso un piviale della stessa stoffa e dello stesso lavoro, che portava sul cappuccio una rappresentazione dell'ultima Cena. I tipi delle teste volgari e brutti, ma singolarmente veri e caratteristici, i nasi irregolari di tutte le forme, perfino il costume ed il panneggiamento dinotano l'origine francese dei due ricchi paramenti.

Un altro paramento, con pianeta e piviale, della stessa epoca, ma di stile tedesco, era esposto dal Capitolo di Montefiascone, presso Viterbo; sfortunatamente le figure di santi ricamate, che ci si vedono raggruppate in due, sono molto logore; ma la stoffa, una seta bleuscuro attraversata da grandi rabeschi d'oro, è meravigliosa. Il dottore Bode, direttore del Museo di Berlino, che visitò l'esposizione nel tempo ch'io lì lavorava, crede questo tessuto di fabbrica renana.

Una bella pianeta, appartenente al Duomo d'Amalfi, è anch'essa della fine del Quattrocento e, senza dubbio, fiamminga. Le figure ricamate sono: sul petto, il crocefisso sostenuto da Dio Padre, fra la Vergine e San Giovanni; al di sotto, Santa Maddalena, con una specie di turbante, Sant'Anna e San Cristoforo; sul dorso, San Francesco, Santa Caterina ed una santa con un bambino alla mano.

Fra i paramenti ricamati esposti a Orvieto, che non sono di disegno italiano, il più pregevole, tanto per la nobiltà del disegno che per la stupenda conservazione, era il piviale dato alla città di Gubbio dal cardinale Marcello Corvino, che fu vescovo di detta città dal 1545 fino al 1555: allora fu eletto, col nome di Marcello II, al papato, che conservò soltanto ventidue giorni, perchè improvvisamente morto. Quantunque risiedesse poco a Gubbio, egli fece riccamente ristaurare la Cattedrale, costruì un organo celebre e regalò alla sagrestia parecchi paramenti pregevoli, fra cui una mitra coperta d'oro. [1] Il piviale è fatto di uno splendido tessuto di seta gialla con grandi fiori d'oro. Le architetture classiche, che fanno da cornici ai quadretti ricamati, spiccano con un rilievo assai alto. Il colore generale delle figure è dolce, oscuro, un poco neutro e violaceo. Sul cappuccio è rappresentata l'ultima Cena; sulle strisce, da un lato, Cristo coronato di spine, Cristo flagellato, Cristo che porta la croce; dall'altro, la preghiera al giardino degli olivi, il bacio di Giuda, il tribunale di Pilato. I tipi delle teste e sopratutto gli elmi fantastici dei soldati sono schiettamente tedeschi; e il disegno morbido, senza niente d'aspro, e, per così dire, d'inciso, rammenta la scuola di Colonia. Indico, sopra il baldacchino che sormonta il trono di Pilato, la misteriosa iscrizione: VESTREM.

ARTE ITALIANA.

Giungo infine alle opere che possono essere le più importanti per la storia, perchè non si presentano come esemplari isolati e pressochè perduti di arti forestiere, trasportate dalle conquiste, dal commercio, ovvero dall'ecletticismo di qualche prelato dilettante, e che non

[1] Mauro Sarti, *De episcopis Eugubinis*. Pesaro, 1755, in-4, pag. 222-224. — Pietro Pollidoro, *De vita, gestis et moribus Marcelli II*. Roma, 1744, in-4, cap. XXXIV.

avranno avuto nessuna influenza sulle arti locali. Mi occuperò adesso degli oggetti certamente lavorati in Italia, e che, sia per le firme d'artisti che portano, sia per lo stile caratteristico che hanno un interesse storico.

Nomi d'orefici — Pietro Vanini d'Ascoli.

Le opere d'oreficeria, fregiate del nome dell'artista da cui furono cesellate, erano assai numerose a Orvieto. Parecchie di esse erano già state illustrate, come il calice e la patena di Calatuzio di Todi, esposti da tempo al Museo Civico di Perugia, [1] ovvero come la croce di Pietro Vanni di Perugia, datata del 1398, e conservata a Spello, che era già apparsa nel 1886 all'Esposizione di Roma. Così pure il nome dell'orefice che lavorò la grande croce e due candelieri d'argento dell'altare papale, [2] esposti dal R.^mo Capitolo di San Pietro ed ancora ufficialmente messi sotto quel mitico nome di Benvenuto Cellini, era già stato pubblicato più volte. G. Baglione, [3] F. Cancellieri, [4] l'Orlandi, [5] il conte L. Cicognara [6] e altri hanno citato colle lodi più pompose le opere e l'autore. La croce e i due candelieri furono eseguiti a spese del cardinale Alessandro Farnese, a cui costarono 13,000 scudi, e da lui donati nel 1582 alla Basilica di cui era arciprete; il « valente artefice grossiere » che fondò e cesellò queste moli d'argento era Antonio Gentili da Faenza: la firma si legge ancora incisa sulla parte dell'asta della croce nascosta dentro il piedistallo:

ANTONIO GENTILI FAENTINO F. [7]

Sappiamo pure che lo stesso Antonio fece nel 1589 il busto d'argento per il teschio di Santa Petronilla, oggi chiuso nell'altare della santa in San Pietro, avanti al quale viene a inginocchiarsi ogni nuovo ambasciatore di Francia presso la Santa Sede; cesellò anche due torcieri di metallo, che non esistono più. Quell'artefice faceva parte della Corte farnesiana a Roma, e pare che fosse alloggiato a Palazzo Farnese: infatti, quando morì, nel 1609, venne seppellito nella chiesa di San Biagio a via Giulia, vicino al palazzo. [8] Ma, se pochi conoscevano il nome dell'orefice che aveva lavorato la croce e i due candelieri di San Pietro, nessuno poteva indovinare il vero nome dell'intagliatore che ha eseguito i finissimi medaglioni di cristallo di rocca, incastrati nell'argento. Il Vasari [9] stesso, pure contemporaneo, li dà come

[1] Questi due oggetti, importantissimi per la loro grandezza singolare e la perfezione dei numerosi smalti, sono descritti da Guardabassi (*Guida dei monumenti nella provincia dell' Umbria*. Perugia, 1872, in-8), che li attribuisce giustamente alla seconda metà del Trecento. Calatuzio lavorava nel 1379 ed era stabilito a Perugia (*Giornale di erudizione artistica*, pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice delle belle arti nella provincia dell'Umbria. Perugia, in-8, t. I, anno 1872, pagine 333-334).

[2] Notizie interessanti si potranno trovare nel Moroni, *Dizionario di erudizione storico-letteraria*, T. IX, pag. 71, intorno agli altri candelieri dell'altare papale di San Pietro. Quattro di essi, opere di Carlo Spagna per l'oreficeria, e d'Anna Amerani per i cristalli di rocca intagliati, furono dati nel 1682 dal cardinale Francesco Barberini, nipote d'Urbano VIII. Il settimo, pure d'argento, fu donato dal cardinale Carlo Barberini, pronipote dello stesso papa. Infine i due candelieri di bronzo che si mettono dai due lati dell'altare nelle feste solenni di San Pietro e San Paolo, fecero parte della tomba di Sisto IV e sono delle opere pregevoli e poco conosciute d'Antonio Pollajuolo. Furono dorati nel settecento. È certo anche che uno dei due cardinali Barberini ha fatto subire delle aggiunte alla croce d'Antonio Gentili; ciò è provato dalle api dei Barberini.

[3] *Vita dei pittori, scultori ed architetti, dal 1572 sino al 1642,* Roma, 1649, in-4.

[4] *De Secretariis Veteris Basilicae Vaticanae,* Roma, 1796, in-4, pag. 1060 e 1391.

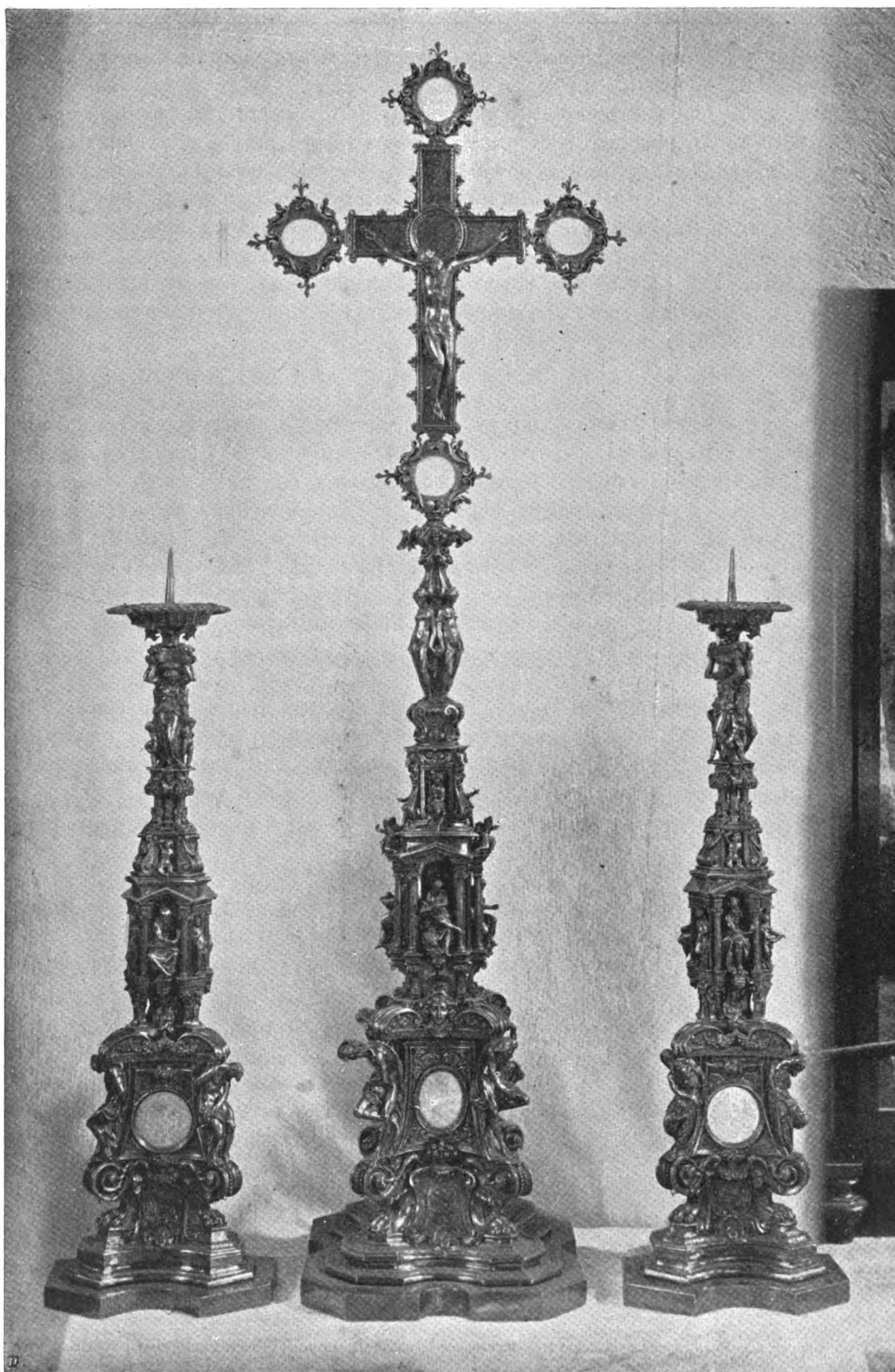
[5] *Abecedario pittorico*, Venezia, 1753, in-4, pag. 79.

[6] *Storia della scultura,* Prato, 1824, in-8, T. VI, pag. 108

[7] E. Plon, nel suo *Benvenuto Cellini* (pag. 280 e 281), cita anche una rara incisione del Seicento che rappresenta la croce e i due candelieri, con un'iscrizione nella quale è nominato l'autore.

[8] F. Liverani, *Maestro Giovanni Bernardi da Castelbolognese,* Faenza, 1870, in-8, pag. 31.

[9] Ed. Milanesi, T. V, pag. 373.



CROCE E CANDELIERI D'ARGENTO, OPERE DI ANTONIO GENTILI DA FAENZA

(Rev. Capitolo della basilica di San Pietro)

opere del celebre Giovanni Bernardi di Castelbolognese. Ora s'è potuta leggere a Orvieto sopra uno dei tondi, la firma d'un certo MUTIUS.

Molti altri nomi affatto sconosciuti sono venuti fuori, e sopratutto quello d'uno scultore in metallo d'Ascoli, che merita di prendere posto fra gli artefici più valenti del Quattrocento, e di cui potrò ricostituire in modo preciso l'opera importante.

L'orefice Viva di Siena, quello che ha lavorato insieme con Ugolino di Vieri al grazioso reliquario della chiesa di San Giovenale a Orvieto, il quale si poteva ammirare in mezzo all'Esposizione,[1] ebbe un figlio di nome Vannuccio, che si trova iscritto nel libro dell'arte degli orefici a Siena, dal 1358 al 1367; ma di quest'ultimo non si conosceva nessun'opera.[2] Ora a Orvieto abbiamo letto sopra una grande croce processionale d'argento in parte dorato, con smalti traslucidi, che proveniva dal Duomo di Orte:

VANNVCIVS VIVE DE SENIS ME FECIT ANO DNI MCCCLII.[3]

L'opera non è di grande valore, ma mi pare interessante, non soltanto perchè verrà a completare il catalogo delle opere senesi, ma perchè, essendo stata fatta da un artefice di Siena per una chiesa della provincia romana, concorrerà a far capire in che voga l'oreficeria senese, più ancora della fiorentina, sia stata nel Trecento fuori della Toscana.[4] Si conoscono i due orefici di Siena, Giovanni di Bartolo e Giovanni di Marco che nel 1369 lavorarono i due celebri busti di San Pietro e San Paolo, già conservati nel Laterano;[5] si conoscono ancora quelli, assai numerosi, che si stabilirono a Perugia.[6] Senese sarà forse il nome dell'orefice, che ha firmato con i compagni un delicatissimo calice di Nocera Umbra:

DUCCIUS DONATI E SOTI FECIEROT ME.[7]

Ed è sempre l'influenza di Siena che appare viva in una scuola d'orefici che s'è sviluppata a Viterbo dal principio del Quattrocento e che, credo, non aveva fatto mostra di sè prima dell'Esposizione di Orvieto. Un gran calice d'argento in parte dorato appartenente al duomo di Montefiascone porta la leggenda seguente incisa sotto il piede:

HOC OPUS FECIT PETRUS AVIAS JUDICI AURIFICE DE VITERBIO
ANO D. MCCCCXXVII.

Sul piede sono incastrati dei medaglioni con smalti traslucidi: il crocefisso, le mezze figure di San Lorenzo, della Madonna, di Santa Margherita e di sei angeli. Al di sopra dell'iscrizione si vedono, come sul calice di Duccio di Donato, una serie di piccole aquile. Il nodo

[1] Vedi intorno a quest'opera celebre: DIDRON, *Annales archéologiques*, t. XV, pag. 365; LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 2ª ed, t. II, pag. 67; BARBEY DE JOUY, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, pag. 588, ecc.

[2] G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, pag. 104.

[3] Altezza m. 0.67. Il Cristo crocefisso in alto rilievo è assai pesante; i medaglioni, i cui smalti sono interamente caduti, sono di disegno largo e di rilievo dolcissimo. Essi rappresentano: da un lato, Cristo morto seduto in mezzo a cherubini, la Madonna, San Giovanni, Santo Stefano; dall'altro lato, l'Agnello e i quattro evangelisti, con i propri simboli, in atto di scrivere. Parte delle braccia della croce è di cristallo e serve di reliquiario.

[4] Si leggano le pagine eccellenti del chiarissimo professore A. L. FROTHINGHAM (*American Journal of Archaeology*, Baltimora, 1885, in-8, pag. 412-414).

[5] G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au moyen-âge*. Parigi, 1877, in-8, pag. 356.

[6] Vedasi particolarmente il prezioso inventario della sagrestia di San Domenico a Perugia, fatto nel secolo XV (*Giornale di erudizione artistica*, 1872, t. I, pag. 77 e seguenti).

[7] Duccio di Donato non si ritrova negli elenchi di orafi pubblicati dal Milanesi. Il calice, di lavoro finissimo, rimonta alla prima metà del Quattrocento. È alto m. 0.17. Sotto la coppa e sotto il nodo girano delle aquile in ismalto *champlevé* a fondo bleu. Sul nodo sei mezze figure, eseguite colla stessa tecnica, fra le quali gli animali simbolici degli evangelisti, vestiti d'un mantello. Il piede porta due serie di smalti traslucidi: prima sei angeli delicatissimi, e, sotto, il Crocefisso, la Vergine, San Giovanni, tre martiri e San Francesco in piedi.

porta sei smalti: Cristo morto fra la Madonna e San Giovanni, San Pietro e San Paolo ed uno stemma che non ho potuto identificare:[1] campo d'oro con un'àncora piantata in una montagna rossa. Sotto la coppa sono incise le figure di San Giovanni Battista, d'un vescovo, d'un papa e di tre angeli. Gli angeli sopratutto sono deliziosi e somigliantissimi a quelli che decorano il bel calice firmato da Ciccarlo di Francesco da Sulmona,[2] che fioriva anch'esso nei primi anni del Quattrocento. Spiccherà agli occhi come la scuola d'oreficeria di Viterbo e quella di Sulmona abbiano avuto gli stessi maestri e gli stessi modelli, venuti da Siena. Pietro Giudice ha cesellato anche la croce di Celleno, in argento dorato, che reca sulla parte superiore del bastone l'iscrizione:

JUDICE AURIFICE DE VITERBIO ME FECIT
DEL MESE DI DICEMBRE MCCCCXXXIV.

Tutte le figure in altorilievo, simboli degli evangelisti, la Madonna, San Giovanni, un santo vescovo, un santo monaco (S. OCULUS) sono state spostate, ed il Cristo, di rame, non è anteriore al Settecento.

Un bel calice del Quattrocento, simile a quello di Pietro Giudice e conservato anch'esso nel tesoro del duomo di Montefiascone, è firmato nella maniera seguente:

ARTIMANNO J. BATTISTA DE VITERBO ME FECIT.

Gli Abruzzi non hanno mandato niente dei ricchissimi tesori che nascondono in seno alle loro valli ovvero in cima ai loro monti.[3] La magnifica croce del Laterano, firmata nel 1451 da Nicola d'Andrea di Guardiagrele, discepolo del Ghiberti, che splendeva in una delle vetrine papali, era già conosciuta da tempo, anzi è la prima opera dell'insigne cesellatore abruzzese che sia stata segnalata dal Labarte,[4] nel tempo che nessuno conosceva il paese di Guardiagrele, perduto sulle prime falde della Maiella, e che Nicola passava per un artefice romano. Vicino a questo lavoro ricchissimo, d'una conservazione stupenda e d'uno splendore unico, la feconda fabbrica di Sulmona era rappresentata meschinamente da due oggettini assai brutti. L'uno era un misero tabernacoletto di rame colla scritta:

NICOLA DE RAPALLO — PAOLUS DE SELMONA ME FECIT.

L'altro era un crocefisso d'altare in argento, del modello comune, appartenente al marchese Eroli; ci si vede impresso il secondo marchio di Sulmona (usato fra il 1380 e il 1406).[5]

Ma se non posso per ora aggiungere altro alla storia delle arti abruzzesi, che un nome oscuro e due oggetti insignificanti, rivendicherò per le Marche la fama tardiva dovuta ad un artefice sconosciuto da tutti, che fu pari per abilità tecnica, superiore forse per nobiltà di stile, a Nicola di Guardiagrele. Si chiamava Pietro Vanini, d'Ascoli.

Finora i libri locali, parecchi de' quali sono citati dallo Schulz nella grand'opera sui Monumenti dell'Italia Meridionale,[6] indicavano tre orefici d'Ascoli: un Lorenzo, che cesellò nel 1414 una croce per Montecassiano; un Pietro Dini, che avrebbe firmato nel 1472 un tabernacolo di bronzo conservato nella chiesa di San Francesco, ad Amatrice; Pietro Vanini, che avrebbe eseguito per Osimo una croce processionale nella seconda metà del Trecento. Infatti

[1] Non sta fra le tavole del raro libro di Gaetano Coredini, *Brevi notizie della Città di Viterbo,* Roma, 1774, in-4.

[2] Nel Tesoro del Duomo San Panfilo a Sulmona. Vedasi la pubblicazione recente del prof. P. Piccirilli, *Monumenti architettonici sulmonesi: la Cattedrale,* in-4, con ottimi disegni.

[3] Fortunatamente questi tesori vengono man mano catalogati per opera di eruditi valentissimi, come i professori De Nino e Piccirilli, di Sulmona. Molti pezzi importanti sono già stati indicati, specialmente nella *Rivista Abruzzese,* dopo la pubblicazione del prof. Leopoldo Gmelin, tradotta in italiano col titolo: *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi.* Teramo, 1891, in-8, con tavole.

[4] *Histoire des arts industriels,* II, pag. 108.

[5] Cf. l'opera citata del Gmelin, pag. 31.

[6] H. W. Schulz, *Denkmäler des Mittelalters in Unter-Italien.* Dresda, 1860, in-fol., t. II, pag. 8.

si supponeva che la croce d'Osimo fosse stata regalata alla Cattedrale di detta città dall'ascolano Pietro de' Maffei, che fu vescovo titolare d'Osimo fin dal 1357 e morì nel 1381. Ma prima si può notare che la croce non figura affatto nell'elenco degli oggetti dati al Duomo da questo vescovo nel 1378.[1] Poi l'oggetto stesso è stato esposto a Orvieto, e tutti hanno potuto constatare che non era anteriore alla seconda metà del Quattrocento.

Il corpo della croce,[2] in lamina di rame sopra legno, è stato rifatto dopo più di due secoli, come anche le lastre d'argento sopra le quali sono fissate le antiche figurine in rilievo; un cartoccio barocco ci dà l'anno preciso di questa restaurazione: « Instaurandam curavit Pompeius Compagnonus Episcopus, 1765 ». Il nodo d'argento dorato è antico. I personaggi, in altorilievo d'argento, con ricca doratura sui capelli, sulle barbe e sui vestimenti, hanno corpi di proporzioni un po' basse e visi tondi, col naso sottile e gli occhi energici, pressochè duri. Da un lato si vedono Cristo crocifisso, robustamente modellato, la Madonna, San Giovanni, in alto Sant'Elena, a basso un santo vescovo, che sarà forse San Vitaliano, protettore d'Osimo. Sul rovescio il Padre Eterno benedicente, con lunga capigliatura sparsa sulle spalle e lunga barba, San Pietro, un santo vescovo, un santo laico vestito alla foggia del 1480, un santo guerriero, questo strano e superbo, con le braghe dei barbari, degli stivali larghissimi, un paludamento romano ed un elmo coronato d'alloro, che presenta la forma caratteristica delle celate veneziane. Al disopra della testa di Cristo è fissato un medaglione di rilievo schiacciato, già smaltato, con un S. Girolamo in atto di scrivere. Altri smalti, conosciuti da una descrizione del 1796, fra cui uno che rappresentava il centurione Longino, sono scomparsi. L'iscrizione antica sotto il Padre Eterno benedicente suona così:

PETRUS VANINI DE ESCULO F.

Ora, sopra un ostensorio d'argento dorato, semplice ed elegantissimo, che era stato mandato dal Duomo di Bovino, un paese perduto della Capitanata, si legge:

HOC TABERNACULUM CORPORIS XPI FIERI FECIT D. PETRUS
DE SCALERIA[3] EPISCOPUS B. PER MANUS MAGISTRI PETRI
VANINI ESCULI DE MARCHIA ANNO DOMINI MCCCCLII.[4]

Il ricchissimo tabernacolo di Montalto nelle Marche,[5] esposto anch'esso a Orvieto, è molto più carico di quello di Bovino, ma presenta un particolare notevole che lo può fare attribuire alla stessa mano: nell'uno e nell'altro le basi delle colonnine sono identiche ai capitelli. L'iscrizione del tabernacolo di Montalto, in gotico corsivo, c'indica che doveva servire come di palazzo al Santissimo (oggi è ridotto a reliquiario per un pezzo della vera croce incastrato in una crocetta di filigrana) e fa conoscere la data del lavoro:

HEC AULA SALVATORIS CONDITA IN ANO A NATIVITATE 1488.[6]

Porta anche uno stemma, con un albero verde fiancheggiato da due stelle violacee sopra fondo d'oro.

Tralasciando per ora quest'ultimo oggetto, che non è firmato, possiamo dedurre un primo fatto dal semplice raffronto della croce d'Osimo e del tabernacolo di Bovino: Pie-

[1] Luca Fanciulli, *Osservazioni critiche sopra le antichità cristiane di Cingoli.* Osimo, 1796, t. IV, pag. 170.

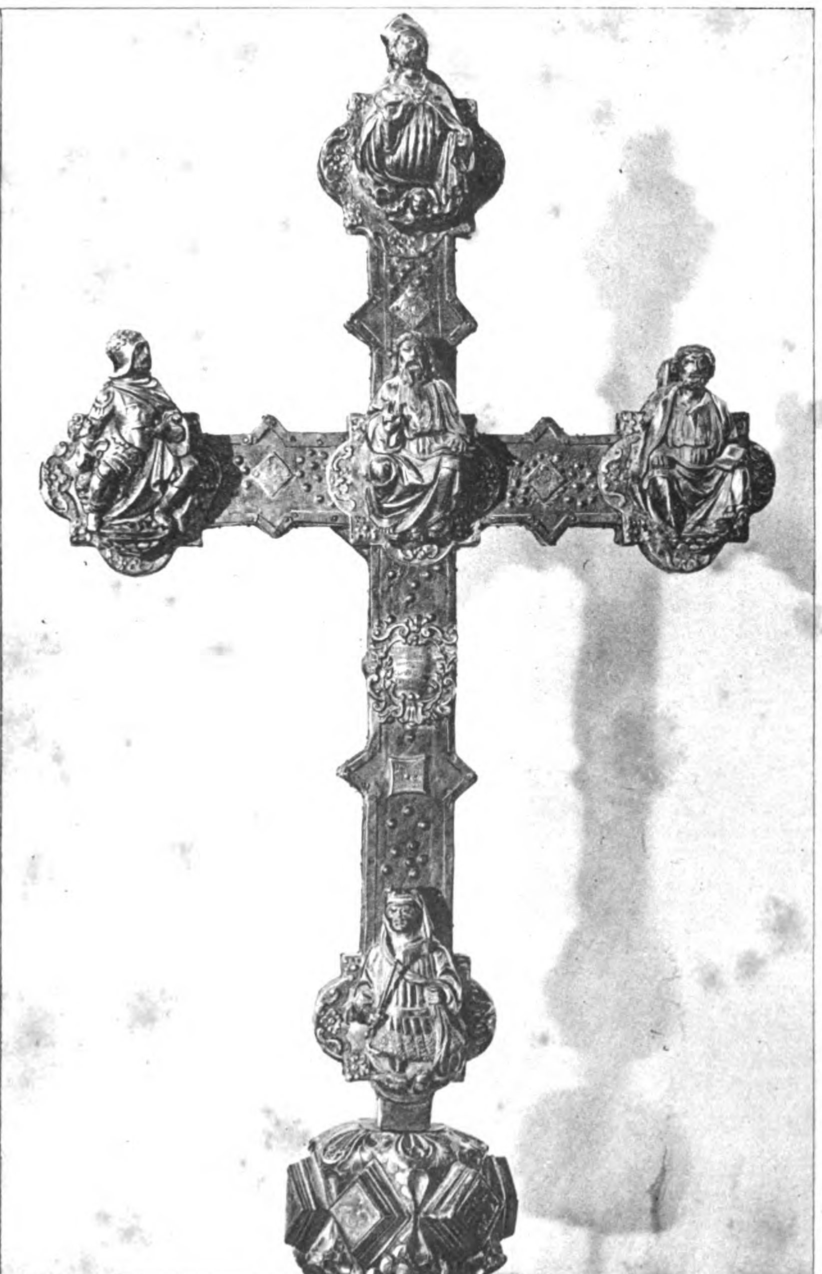
[2] Altezza m. 0.75, larghezza m. 0.45.

[3] Intorno agli altri doni, oggi scomparsi, fatti da questo vescovo alla chiesa di Bovino, si può vedere Ughelli, t. VIII, col. 267.

[4] Alto m. 0.67.

[5] Alto m. 0.78. Un reliquiario simile, ma ancora più alto (m. 0,82), si può vedere nel paese di Cesacastina, vicino ad Ascoli. Lo conosco soltanto da un disegno del cav. Gabrielli, d'Ascoli.

[6] Debbo aggiungere che s'è potuta notare la più strana somiglianza fra il nodo della croce d'Osimo, di forma singolare, e quello d'un tabernacolo esagonale della Cattedrale d'Aosta, che era assolutamente diverso per stile dagli oggetti piemontesi, assai mediocri, esposti accanto ad esso.





Archivio Storico dell'Arte, Serie 2ª — Anno II, pag. 420 421.

CROCE PROCESSIONALE

della Cattedrale di Osimo

STATUA D'ARGENTO DI SANT'EMIDIO

nel tesoro del duomo d'Ascoli Piceno

opere di Pietro Vanini d'Ascoli

tro Vanini, d'Ascoli, non lavorava nella seconda metà del Trecento, ma un secolo dopo. Ma si può andare più avanti ed affermare che si confonde col così detto Pietro Dini, che terminò nel 1472 il tabernacolo d'Amatrice. Difatti l'iscrizione (oggi scomparsa) di quest'opera di scultura presentava solo il nome Pietro d'Ascoli,[1] e il cognome di Dini non si ritrova nè sopra un oggetto, nè in un documento autentico. Questo cognome posticcio rimonta senza dubbio ad un errore dell'Orsini, che nella sua Guida d'Ascoli indica così l'iscrizione della croce d'Osimo: *Petrus Dinus Asculeus f.* Ho visto pochi giorni fa il tabernacolo d'Amatrice. Esso non è di rame, come lo ripete il comm. Bindi nel grosso volume sui *Monumenti degli Abruzzi,*[2] ma d'argento dorato; non è un tabernacolo, ma bensì un reliquiario fatto per offrire una degna dimora ad un cameo antico che fu trovato nell'anno stesso 1472 nel villaggio di Filetta, presso Amatrice, che fu onorato dal popolano come imagine della Madonna caduta dal cielo, e che venne allora proposto alla pubblica venerazione da lettera pastorale del vescovo d'Ascoli. D'altronde detto cameo non rappresenta altro che un busto di Diana cacciatrice, colla faretra sulle spalle. Il reliquiario d'Amatrice è alto m. 0.88; per il profilo generale e per il dettaglio della base a forma di capitelli rovesciati, somiglia perfettamente ai tabernacoli di Bovino e di Montalto; per la sveltezza partecipa del primo, che gli è anteriore e, per la ricchezza, del secondo, che gli è posteriore.

Nel paesotto di Pinaco, a un'ora da Amatrice, un vecchio contadino serba in casa sua, a nome del Comune, una croce processionale d'argento, alta m. 0.65, simile per soggetti e per maniera alla croce firmata d'Osimo; non si può dubitare che questa croce pure sia opera del Pietro Vanini.

Ma il capolavoro che deve far annoverare l'Ascolano fra i grandi scultori in metallo del Quattrocento è la statua di Sant'Emidio, che ho potuto studiare e fotografare nel Tesoro ricchissimo e sconosciuto del Duomo d'Ascoli Piceno: essa è d'argento fuso e cesellato, disegnata e modellata con energia splendida, ornata d'incisioni finissime, ed è alta m. 1,52. Finora questa statua venne attribuita dagli scrittori locali a un artefice ascolano, chiamato Pietro di Francesco; ma ecco l'iscrizione esatta della base, la quale allude a quel momento di gioia pazza, di slancio



TABERNACOLO D'ARGENTO DORATO
OPERA DI PIETRO VANINI D'ASCOLI (1452)
(Cattedrale di Bovino, Capitanata)

[1] Quod tibi, Diva parens, pro votis solvit Amatrix,
Asculeus fecit nobile Petrus opus.
Sedente Sixto Pontefice IV. 1472
(ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture della insigne città di Ascoli nella Marca,* Perugia, 1790, in-8, pag. 248).

[2] Pag. 862.

patriottico e di lusso artistico, che seguì l'indipendenza concessa al comune d'Ascoli da papa Sisto IV, nel 1482:

EX QUO LIBERTAS PARTA EST ASCULEA CUMQUE
JUSTITIE RUTILANS ENSIS TURBE FORET
SUMTIBVS HOC SACRE RESIDENTUM ATQUE ERE CATEDRE
PETRI Z FRANCISCI CELTE REFULGET OPUS. [1]

La sigla significa « et »; si tratta dunque di due artefici, Pietro e Francesco, e per chiunque confronterà il Sant'Emidio colle due figurine di vescovo della croce osimana, sarà chiaro che l'uno degli autori della grande statua argentea non è altro che Pietro Vanini. Un altro oggetto ricchissimo, conservato nello stesso Tesoro, deve ancora essere aggiunto alle opere certe di Pietro d'Ascoli: esso è il braccio-reliquiario di Sant'Emidio, che poggia sopra un piede perfettamente simile per il disegno generale a quelli del tabernacolo di Bovino e del reliquiario d'Amatrice; la mano anche ed il guanto si possono comparare colla destra della statua d'argento. Questo insieme di opere, che, spero, le ricerche locali varranno presto ad aumentare, [2] basta già per rendere all'artefice dimenticato dalla sua stessa patria la gloria che godette un tempo, se crediamo all'iscrizione d'una medaglia oggi perduta:

PETRUS ASCULANUS AURIFEX, OPERA CUJUS NATURA AEQUARI FASSA EST. [3]

Opere anonime.

Sarà di minore interesse storico lo studio degli oggetti preziosi di lavoro italiano che non portano il nome del proprio autore. Lascio da parte delle opere celebri, come il paliotto d'argento del dodicesimo secolo e il delicato pastorale a smalti *champlevés* del Trecento, esposti da Città di Castello. Eppure ci sarebbe molto da dire intorno a pezzi come la grande croce d'argento dorato del Laterano, con rilievi a soggetti biblici d'un'iconografia strana; è stata creduta anteriore al Mille, ma è certamente del secolo decimoterzo: a Orvieto infatti, dove si guardava senza fretta, si sono potuti notare i dettagli evidenti d'architettura gotica che vi sono figurati.

Pistoia esponeva due pezzi d'oreficeria bellissimi, di stile del Trecento, un crocifisso d'altare, in argento dorato, con due figurine della Madonna e di San Giovanni, sopra una base lavorata a traforo con molte figure di leoncini, e un calice d'oro puro, meraviglioso lavoro di filigrana, probabilmente veneziano. Ambedue sono stati trovati nella tomba di Sant'Atto, vescovo di Pistoia, quando fu fatta l'invenzione del suo cadavere il 30 luglio 1840. È impossibile ammettere che questi oggetti rimontino all'epoca del Santo, morto nel 1154. Ma il sepolcro che fu aperto ultimamente non è quello primitivo; noi sappiamo dal libro di Antonio Maria Rosati, [4] che nei lavori intrapresi per le fondamenta del Battistero, il corpo di Sant'Atto fu rinvenuto una prima volta nel 1337, « intero ed incorrotto, coperto dalle vesti pontificali intatte e belle, con una lamina di piombo sotto il capo, che recava questa inscrizione da una parte: *Atto Episcopus Pistoriensis,* e dall'altra: *Hic requiescit.* » Mi

[1] Si sa che nel Medioevo la parola *celtes* significava coltello o cesello. Cf. Du Cange e l'iscrizione dell'ambone di Benevento (1310). La tradizione attribuisce la statua di Sant'Emidio al 1487; almeno si sa che la « Libertà » d'Ascoli fu abbandonata dai cittadini stessi nel 1502.

[2] Per agevolare queste ricerche, pubblicherò fra poco nei *Mélanges de l'école de Rome* l'opera completa dl Pietro Vanini in fototipie.

[3] Orsini, pag. 248. La medaglia, di piombo (?), si trovava nella raccolta di don Annibale Borri, che andò dispersa molti anni or sono. Come succedeva spesso, il cognome di Pietro Vanini viene indicato nelle iscrizioni redatte in prosa, il nome solo rimane nelle iscrizioni metriche.

[4] *Memorie per servire alla storia dei vescovi di Pistoia.* Pistoia, 1766, in-4, pag. 72.

pare certo che allora la croce e il calice furono depositati, colle reliquie, nel nuovo sepolcro che venne eretto nel Duomo dall'architetto Leonardo Marcacci.

Accenno appena a reliquiari e a calici del Quattrocento, ch'io aveva già avuto agio di



INCENSIERE D'ARGENTO CON SMALTO

(Duomo d'Orvieto)

vedere nelle città di Puglia. Il migliore di questi oggetti, il calice di Bitonto, collo stemma dei Balzo-Enghien, è stato illustrato in una monografia del conte E. di Torre-Rogadeo; il solo interesse che presenta quest'oggetto risiede negli stemmi e nel marchio TER, che porta, unico esempio del punzone adoprato dagli orefici di Teramo. La crocetta di Giovinazzo è graziosa, malgrado un piede carico d'edicolette sovrapposte; ma tutto il resto non serve che a rammentare la povertà artistica, nella quale la Puglia giaceva, nel mentre che i tre Abruzzi

producevano degli orefici abilissimi. Sopra tutto l'enorme calice donato, verso la fine del Trecento, dal duca Raimondello del Balzo Orsini alla chiesa di Santa Caterina, in Galatina, è veramente ridicolo, colle informi statuette (quella di San Giovanni Battista ripetuta due volte)! che si staccano sopra un misero fondo di talco.[1] Più elegante è un tabernacolo d'argento appartenente al Duomo di Rossano, tutto traforato di finestrine fiammeggianti, dove trionfa il bizzarro stile spagnuolo della Sicilia. L'arcivescovo stesso, il cui stemma si vede fra i nielli grossolani del piede, era lo spagnuolo Bernardo Carvagial.

Il numero dei pezzi d'oreficeria smaltata, firmati, datati o anonimi, era tale da avere offerto la materia d'uno studio completo sugli smalti italiani, dal principio del Trecento alla fine del Cinquecento. Tutti i medaglioni più antichi che ornavano i calici o le croci (per



OGGETTI SACRI IN ARGENTO CON SMALTO

(Eccellentissima Casa Chigi)

esempio il calice di Calatuzio da Todi e la croce di Vannuccio da Siena) sono piccoli bassorilievi sotto una tinta trasparente, senza modellatura, che prende le ombre dell'argento velato; il rilievo, leggerissimo, è delicatamente graduato nei particolari delle teste e dei panneggiamenti. Ora quest'arte, conosciuta nel Trecento da tutti gli orefici, mi pare che spieghi come i modellatori delle prime medaglie del Rinascimento abbiano conosciuto fin dai primi saggi tutte le finezze dell'arte loro e abbiano gareggiato subito coi modelli antichi più perfetti. I medaglioni smaltati del Trecento preparavano le medaglie del Quattrocento. Così pure la pratica del rilievo leggiero nell'oreficeria conduceva alla ricerca del rilievo « schiacciato » nella scultura, che si può notare da Donatello in poi. Nel Cinquecento gli smalti traslucidi sopra rilievo vengono sostituiti da altri che sono una specie di compromesso fra gli smalti traslucidi del Trecento e gli smalti *champlevés* del Medioevo, perchè il campo è fatto dal metallo nudo, e gli ornamenti intagliati sono riempiti di smalti trasparenti sopra un fondo liscio. È una specie di niello di colori vari, qualche volta praticato in Francia, ma

[1] Quel calice era citato come un « bellissimo lavoro bizantino » dal Casotti: *Scritti inediti e rari di diversi autori trovati nella provincia d'Otranto,* Napoli, 1865, in-8.

di cui Labarte non indica chiaramente nessun esempio italiano. Riproduco un elegantissimo incensiere d'argento, esposto dal Duomo d'Orvieto, tutto ornato di rabeschi intagliati, pieni di smalto traslucido verde e azzurro, d'un'armonia deliziosa col metallo. Il paramento completo d'altare della cappella dell'Ecc.^{ma} Casa Chigi, nel duomo di Siena, è lavorato in cristallo di rocca massiccio e argento in parte dorato, con fiori ricchissimi smaltati a colori. Ci si osservano degli sforzi d'originalità assai strani, come i poveri aquilotti le cui teste senili, che fanno da coperchio alle ampolline, sono bucate alla fronte per dar passaggio al liquido; ma ci sono anche dei motivi indovinati, come i tre serpenti attortigliati che formano il piede d'una coppa e ne mordono il cristallo. La rarità della tecnica e lo splendore profondo dei toni verdi o viola, il numero e la varietà degli oggetti perfettamente conservati, dalla croce e dai candelieri fino alla pace e all'aspersorio, tutto concorre a formare un insieme unico.

Le stoffe e i ricami italiani meriterebbero un lungo studio, che non penso d'intraprendere. Gli ornamenti ecclesiastici del Quattrocento e del Cinquecento erano scarsi, ma bellissimi, e anche qualcheduno più recente era d'effetto stupendo, come il piviale di Benedetto XIII (1724-1730), esposto dal Sommo Pontefice, bianco e oro.

Nel posto d'onore, fra le vetrine papali, il Duomo stesso d'Orvieto esponeva una pianeta con le relative dalmatiche, in damasco rosso e giallo di fabbrica toscana; i disegni delle figure ricamate, che sono certamente stati forniti da maestri insigni, saranno studiati fra poco da A. Venturi; non importerà dunque al lettore se io sono assolutamente del parere d'un conoscitore così sicuro nell'attribuire la pianeta a Luca Signorelli. C'erano anche due piviali, sempre appartenenti alla ricchissima sagrestia della Cattedrale d'Orvieto,[1] con ricami direttamente ispirati da disegni del Botticelli (la Resurrezione)[2] e di Filippo Lippi (Adorazione dei Re Magi, e figure di santi, fra cui la Madonna in piedi col Bambino, molto caratteristica per il tipo della faccia e l'acconciatura dei capelli).

Il famoso paliotto di Cortona non è certamente stato disegnato da Raffaello, come pretende la tradizione. Le mezze figure che decorano la striscia superiore (la Madonna, i quattro Evangelisti, un santo eremita, una santa monaca) sono forse meno interessanti della stupenda stoffa gialla con rabeschi rossi applicati, in mezzo dei quali è ripetuto più volte il toro che faceva parte dello stemma del cardinale Silvio Passerini (morto nel 1529), da cui fu dato il pregevole parato.

Infine c'è da notare una serie di paramenti, tutti della stessa stoffa e dello stesso disegno, che appartengono al Duomo di Perugia e a quello di Grottamare; ne sappiamo approssimativamente la data dal paliotto di quest'ultima città, che reca lo stemma papale di Sisto V; sono opere d'un artista di prim'ordine, il cui nome dovrà essere ricercato.

Mi fermerò qui per non perdermi in descrizioni, dalle quali non potrebbe uscire nè un fatto, nè un nome. E certo che quando non ci fosse stato all'esposizione d'Orvieto altro che la croce di Cosenza, la pace di Pio II, le due opere firmate di Pietro Vanini, gli ornamenti ricamati del Duomo d'Orvieto, gli organizzatori di essa avrebbero bene meritato della storia artistica. Questa sarà la sola conclusione che spetti a queste pagine, semplici schede offerte a coloro che non hanno potuto studiare degli oggetti adesso dispersi in tutt'Italia e tornati nell'ombra. Ma mi permetteranno d'aggiungere due parole.

Quando sono uscito per l'ultima volta dal vecchio palazzo papale, pieno d'antiche ricchezze ecclesiastiche, non sentivo soltanto quella gioia degli occhi che dànno i lavori delicati delle materie preziose, non soltanto il piacere forse pedantesco che procurano le scoperte anche facili, ma una specie di malumore contro di me e come un rimorso. Infatti, c'erano parecchi oggetti che s'erano svelati a me fra queste quattro mura e ch'io avrei dovuto conoscere da tempo. Avevo girato molti paesi d'Italia, sopra tutto quelli che riman-

[1] Portano il monogramma O|P / S|M (opera Sanctae Mariae).

[2] Stoffa di broccato verde e giallo; striscie *tessute* con mezze figure della Madonna col Bambino e d'un santo vescovo, ripetuto più volte.

gono ancora sdegnati ed inesplorati. Ero passato anche a Bovino e a Cosenza, e ci aveva studiato tutto fuorchè le sagrestie, perchè nessuno, nè laico nè chierico, mi parlava del tesoro dimenticato da tutti, accanto al quale passavo. A Gaeta, la vecchia e ricca città, avevo perfino domandato se ci fossero degli oggetti antichi nel tesoro; ma l'erudito sacerdote che mi faceva da guida nel suo Duomo, mi disse di no, e così non ho visto la crocetta bizantina prima dell'esposizione d'Orvieto. Adesso mi prometto di farmi sempre aprire gli armadi anche di chiesuole; d'aspettare il piacere dei canonici; di riunire le tre, le sette, le tredici chiavi, il numero fatidico che ci vuole per scongiurare il dragone; di non dirmi mai, prima d'avere visto, « Roba del Settecento! » Ma pensate quale sarebbe stata la vostra gioia nello scoprire la croce di Cosenza in mezzo alla Magna Sila, pensate ai capolavori simili che si nascondono ancora nei paesi perduti e spopolati, e, se la lezione che ho presa per me a Orvieto vi pare buona anche per altri, perdonatemi di finire con questo *mea culpa*.

EMILE BERTAUX.

LORENZO LOTTO

PITTORE.

A PROPOSITO DI UNA NUOVA PUBBLICAZIONE

VIII.



OSSIAMO procedere con maggiore certezza nello stabilire che il Lotto aveva compito appunto i suoi cinquanta anni di vita allorchè si accinse alla esecuzione di un'opera la quale, per grandiosità di composizione, per maturità di concetto e per forza drammatica, occupa un posto eminente, staremmo per dire eccezionale, fra quante egli abbia mai fatte.

È anch'essa un tesoro di tal fatta da dover richiamare a sè da lungi gli appassionati pellegrini dell'arte, mentre si trova come per incanto in un piccolo e remoto paese, a poche miglia dalla città di Macerata, a due o tre chilometri dalla stazione ferroviaria precedente, che porta il nome di San Giusto. È una piccola fatica con largo compenso quella cui si sobbarca il viandante salendo alla modica altura coronata dal piccolo ma ben costrutto villaggio, che racchiude nella sua chiesa di Santa Maria della Pietà sull'altare maggiore il capo lavoro al quale alludiamo. La pala, centinata in alto, è larga ben metri 2.50, alta circa 5, e ci si presenta racchiusa entro magnifica cornice architettonica del tempo, a colonne di rilievo e sovrapposta cornice sporgente con tre mensoloni a fogliami sottoposti, che servono di sostegno. Tutto riccamente ornato in oro sopra fondo turchino. Sulla tela è rappresentata la scena della Crocefissione, completata da un gran numero di figure. Alte le tre croci, vi stanno di sotto, nelle più variate movenze, gli sgherri, a piedi nel mezzo, a cavallo ai lati. La figura di N. S., disegnato in modo che rammenta sensibilmente quello in piccolo che appartiene alla Galleria Borromeo di Milano, che vogliamo porgere riprodotto nella figura 27ª poichè non ci è dato offrire alcuna immagine grafica del grande capolavoro di San Giusto.

Sul piano anteriore vedesi nel mezzo il gruppo esprimente la Vergine svenuta, assistita da San Giovanni e da altra pia donna. Accorre a destra la Maddalena in veste celeste, le braccia aperte con atto appassionato, rivolta verso altra pia donna inginocchiata, dove dominano vivaci colori, bianco, rosa, aranciato. Il San Giovanni, mentre sorregge la Vergine, volge il viso dal lato sinistro, dov'è ritratto in ginocchio, quasi di profilo, con grande verità, il vescovo Bonafede, [1] cui un angelo pietoso, con gesto animato, a braccia protese, mostra la Madonna svenuta. È datato 1531.

[1] Nicolò Buonafede, il committente del quadro, fu vescovo di Chiusi dal 1504 al 1534, e nel 1520 vicelegato della Marca d'Ancona, dopo esserne stato oltre 18 anni vicario apostolico. (Vedi avv. Pietro Gianuizzi: *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, nella *Nuova Rivista Misena*, fasc. 5-6, anno 1894).

Rilevanti restauri il dipinto non pare ne abbia subìti, ma è intorbidato dal tempo, rientrato principalmente nelle parti oscure e la tela non bene distesa. Le caratteristiche del pittore si rivelano dappertutto; in ispecie nel personaggio ritratto dal vero, dalle mani squisitamente modellate, decorate di anelli tanto al pollice quanto alle altre dita.

Bene avvertirono l'importanza di quest'opera gl' intelligenti stranieri, mentre pare sia sfuggita ai nostri, compreso il Vasari stesso, che non la cita neppure.

Il Berenson lo dà come capolavoro dell'età matura dell'autore; il Mündler (op. cit.) vi osserva la straordinaria animazione e varietà di atteggiamenti, soggiungendo tuttavia che non si può dire sia un quadro da suscitare devozione, mentre vi predomina, come in tutto quanto proviene dal Lotto, l'elemento pittoresco.

Vedesi, come si è detto, nella Galleria Borromeo in Milano la tavoletta con la figura di N. S. messo in croce, che ci richiama quella in grande del quadro di San Giusto. Essa ha l'aspetto di un quadretto fatto per uso di privata devozione, come il Lotto, nella sua grande attività, n'ebbe a dipingere in gran numero, risultando ciò dalle sue memorie istesse. Senza essere lavoro molto accurato, è pure opera di schietto sentimento. I ricordi della Passione vi sono evocati attorno all'immagine principale da tanti particolari sparsi, che alludono appunto ai diversi episodi precedenti quello finale della Crocefissione, che a mala pena si staccano sul fondo nero del dipinto. Sul rovescio della tavoletta poi, larga circa una spanna, vedesi scritto a penna da mano contemporanea: *Questo quadro è fatto di mano di Messer Lorenzo Lotto, omo molto divoto et per sua devotione il fece la septimana santa et fu finito il Venerdì Santo all'ora della Passione di N. S. Gesù Cristo. Io Zanetto del C.° o scritto accio si sappia e sia tenuto in quella veneratione che merita essa figura.* Dove osserveremo infine che, secondo la congettura espressaci dall'egregio avv. Pietro Gianuizzi di Loreto, codesto Zanetto potrebbe facilmente essere stato Giovanni dal Coro, architetto anconitano, amico del pittore.

I quadri di soggetto religioso, d'altronde, di medie dimensioni, appartenenti all'età progredita e fatti probabilmente per privati, non contano fra le opere migliori in genere; e basterebbe rammentare in proposito certi Presepi, certe Sacre Famiglie, ora sparse in diversi luoghi, e quella sua caricata rappresentazione dell'episodio di N. S., che assolve l'adultera, che vediamo da lui dipinto due volte, cioè in una tela ora al Louvre e in altra conservata in un salone del palazzo annesso al Santuario di Loreto. Anzi che a servire di edificazione spirituale e a riprova della devozione del loro autore, sono altrettanti esempi da richiamare l'attenzione dell'osservatore sulle sue spiccate qualità di vivacissimo pittore. La più attraente in questa categoria di pitture è quella che si potrebbe classificare nel genere delle Sante Conversazioni, e che vedesi nel novero dei quadri di scuola veneta nel Museo imperiale di Vienna. Mentre un angelo grazioso da sinistra viene recando una ghirlandina di fiori per fregiarne il capo della divina Madre, questa, seduta all'ombra di un albero fronzuto, solleva fra le braccia il Bambino fra tutti delizioso, il quale, alla sua volta, si volge spigliato in atto di benedire verso un'avvenente Santa Caterina, inginocchiata con un libro aperto fra le mani, seguita infine da un devoto Santo pellegrino: tutto insieme circonfuso da una luce e da un'aria mirabile, da paragonarsi, nei suoi brillanti effetti, con quelli che seppe ottenere il Correggio in modo eminente, fra altro, nel celebrato suo quadro della Leda, ora nel Museo di Berlino. Il fotografo J. Löwy di Vienna ha dato una buona riproduzione di quest'opera del Lotto, nella quale si avvertono bensì certe imperfezioni di disegno specifiche pur esse per il nostro artista (fig. 28[a]).

Analoga alternativa di pregi e di difetti si avverte in certa tela segnata del nome e dell'anno 1533 dell'antica pinacoteca Lochis, ora comunale di Bergamo, che dà luogo ad altra bella trovata pittoresca col suo vago sfondo di paese, solcato da un fiume, circondato all'intorno da una graziosa pergola di gelsomini. Quel paesaggio, lo possiamo attestare, ebbe, alla sua volta, il suo imitatore in un pittore bergamasco, cioè nel Cariani, il quale in una sua Adorazione dei pastori (n. 135 della Galleria di Hampton Court) diede alla

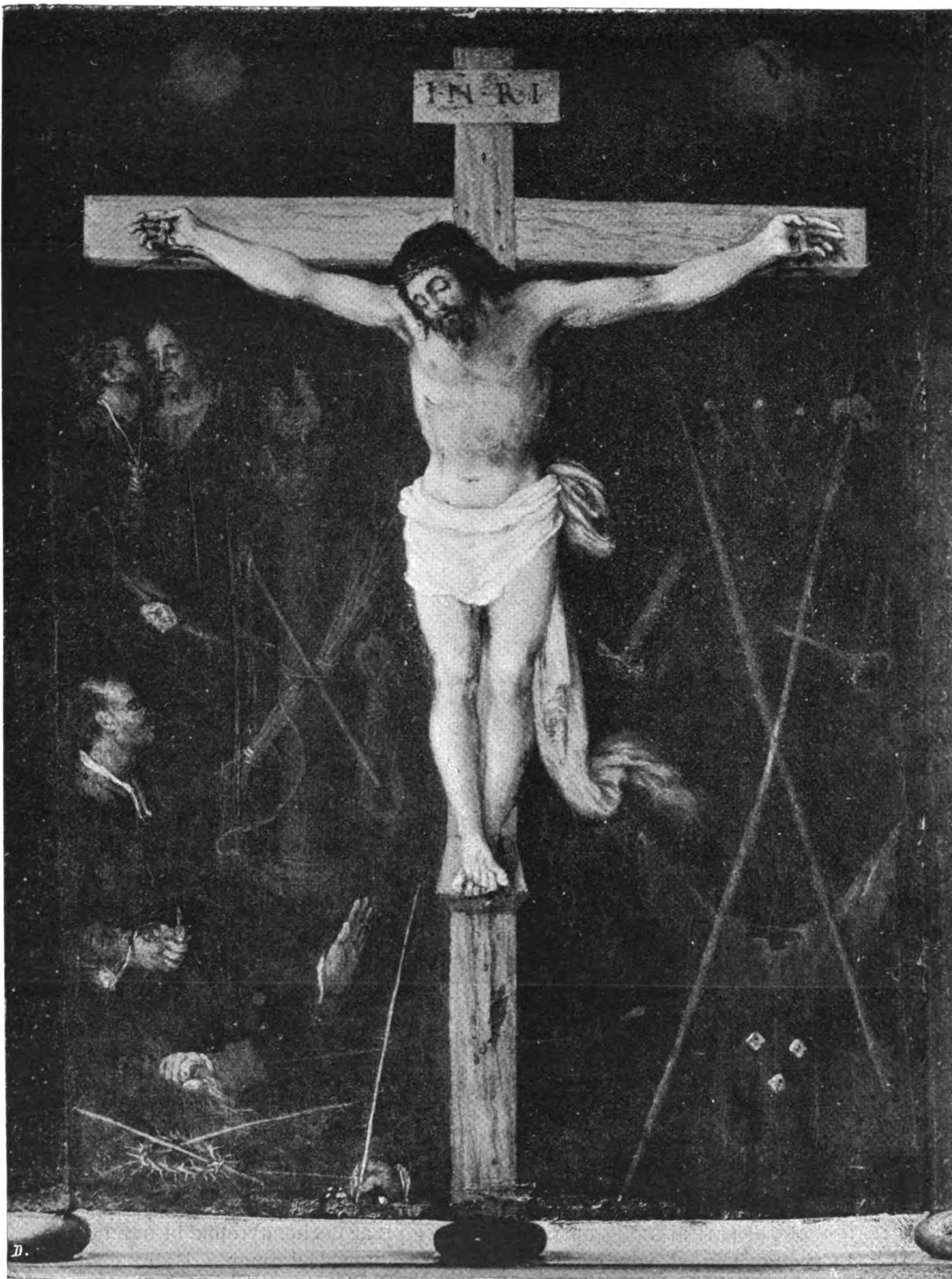


Fig. 27ª. - NOSTRO SIGNORE IN CROCE

(Nella Galleria Borromeo in Milano. Fotografia Marcozzi)

scena da lui rappresentata un somigliante sfondo arioso, mostrando una volta di più di avere subìto l'influenza del brillante pittore veneziano.

Più freddo e vie più scorretto è l'esemplare della Sacra Famiglia esistente nella Galleria degli Uffizi, che segue di un anno quella testè rammentata. Essendo la sola pittura autentica del Lotto a Firenze, non è in quella città che si può farsi un'idea adeguata delle qualità dello spiritoso artista. Nè possiamo esimerci del dichiarare in questo punto che il quadro attraente, che in Galleria Pitti viene attribuito al Lotto, quello cioè a dire delle *Tre età dell'uomo,* non gli si saprebbe in alcun modo confermare, non manifestando per nulla nè



Fig. 28ª. - SANTA CONVERSAZIONE

(Nella Galleria imperiale di Vienna)

il modo suo d'immaginare, di comporre e di muovere le figure, nè le speciali e ben originali sue qualità in quanto concerne la maniera di colorire, di trattare il chiaro-scuro e d'intendere le forme umane in ogni singolo particolare. Il Morelli, nel secondo volume tedesco di *Studi critici,* pubblicato dall'editore Brockhaus di Lipsia, pur apprezzando i pregi artistici di questo quadro, il quale, al pari di molte opere delle nostre pinacoteche, avrebbe bisogno di una mano pietosa da richiamarlo al suo stato primitivo, respinge decisamente l'idea che si abbia a ritenere del Lotto, ma in pari tempo lo innalza vie più, stimando ravvisarvi niente meno che la mano dell'eccelso Giorgione di Castelfranco. [1]

[1] Quest'opinione, nello stato attuale del dipinto, è forse un po' ardita, ma non lo è meno quella per cui da taluno vi si vorrebbe riconoscere la mano del quasi mitico pittore Morto da Feltro.

***

Un altro genere di quadri di soggetto famigliare nel quale il nostro pittore ebbe pure a provarsi è quello del Presepio immaginato al chiarore della luce emanata dal Bambino in mezzo alla notte in cui è immersa la scena complessiva. Il Vasari cita in proposito un quadro ch'era in casa di Tommaso da Empoli, fiorentino, « bellissimo, massimamente perchè vi si vede che lo splendore di Cristo con bella maniera illumina quella pittura: dov'è la Madonna ginocchioni ed in una figura intera che adora Cristo, ritratto messer Marco



Fig. 29ª. - NATIVITÀ, COL PUTTINO CHE DÀ LUME
(Nell'ex-convento di S. Onofrio a Firenze. Fotografia Brogi)

Loredano ». Dove sia ora nessuno lo sa; si può credere bensì che fosse cosa diversa di un altro quadro, citato dell'Anonimo morelliano con la denominazione *della Natività, nella quale il puttino dà lume a tutta la pittura,* quadro che si trovava in Bergamo in casa di messer Domenico del Cornello, ossia in casa Tassi. Se questo sia da identificarsi in una tavola di simile soggetto e d'impronta sensibilmente lottesca, che si trova ora nelle sale annesse all'ex-refettorio di Sant'Onofrio a Firenze, non è cosa da potersi asserire; bensì vorrà essere riconosciuto che quel dipinto ci porge riprodotta da mano non molto posteriore una composizione nella quale fa capolino l'estro del nostro pittore (fig. 29ª). Una riduzione della medesima poi, in proporzioni minori ricompare nella piccola sala toscana accanto alla tribuna degli Uffizi, sotto la strana denominazione di Michelangelo Anselmi. [1]

[1] Un soggetto simile viene pure accennato nel già rammentato *Libro de' conti,* dove il nostro pittore, sotto l'anno 1547, 27 marzo, nota: A Gian Domenico dalla Serena vetraio un quadro « de un presepio finto de

Lasciando da parte altri quadri da camera, quali sarebbero quello di proprietà del conte Camozzi Vertora di Bergamo, della Galleria Tosi a Brescia, del Louvre, torniamo di nuovo alle opere da chiesa appartenenti all'età media, o, per meglio dire, già matura.

Brillanti, fra altre, sono due tele che hanno stretta attinenza fra loro per il soggetto, tanto da potersi quasi qualificare l'una una variante dell'altra. L'una si trova nel Museo di Berlino, firmata e datata 1531, e rappresenta San Cristoforo col piccolo Redentore sulle spalle, e San Sebastiano, dalle bianche carni, legato all'albero, la mano destra innalzata sopra la testa, in contrasto spiccato fra loro. Più larga è l'altra tela, conservata nel maggiore salone del palazzo annesso al Santuario di Loreto. L'autore si valse dello stesso motivo aggiungendo una terza figura, e facendo sì che il gigantesco San Cristoforo comparisse messo in mezzo fra i Santi Sebastiano e Rocco. È di gran lunga la più distinta fra le otto opere del Lotto, che si trovano riunite in quel luogo, e vuolsi ritenere eseguita in origine per la chiesa del Santuario, a pochi anni di distanza da quella ora a Berlino. Sulla riva del fiume, che San Cristoforo sta passando a guado, si scorgono certi particolari enimmatici di che soleva talvolta compiacersi il fantastico pittore, e consistono in un piccolo serpe che sporge la testa e la coda di sotto un foglio bianco arrotolato sul quale sta dipinto un occhio aperto, delineato di prospetto, mentre di sotto si legge ben impressa l'inscrizione: LAVRENTII LOTI PICTORIS OPUS. [1]

Questo quadro, al pari di altri che si trovano nelle Marche, è probabile il Lotto lo abbia mandato dal Veneto, dove, dai dati che si hanno, egli deve avere passato la maggior parte dell'età di mezzo.

A Venezia fin dal 1526, come si vide, egli ebbe a contrarre dimestichezza con i frati del convento di San Giovanni e Paolo, provandolo il noto passo di una memoria scritta, dal quale risulta ch'egli dimorava in quel monastero. Parecchi anni più tardi poi viene fatto di nuovo menzione di lui nelle carte del convento, avendo il pittore, in previsione della sua morte, disposto di rilasciare al convento medesimo ogni suo credito che gli competeva per il lavoro della pala di Sant'Antonino da lui eseguita, col patto che il convento si assumesse di dargli sepoltura gratuita, vestendolo dell'abito dell'ordine. [2]

È presumibile quindi che poco prima di quel tempo (a. 1542) egli abbia dato compimento alla pala di che si tratta, opera degna di particolare attenzione pur essa per la novità e l'originalità del concetto, e per l'evidenza con cui vi è rappresentato il soggetto, attinente alla dispensa delle elemosine fra i poveri, fatta sotto la protezione del Santo domenicano benefico, Sant'Antonino. La figura 30ª qui unita ci dispensa dal descrivere la composizione. Vuolsi osservare bensì il contrasto che esiste fra la parte alta del quadro, di concetto ideale, inteso a glorificare il Santo, e quella bassa dove tutto ci trasporta nelle sfere terrestri, dalle mitrie, dai pastorali, dai bei tappeti turcheschi alle figure amene, affatto umane, dei chierici e a quelle animatamente supplichevoli dei poverelli, tutte cose rappresentate con la massima evidenza, ed eseguite con manifesto piacere di riprodurre dal vero ogni particolare attinente al soggetto. [3]

notte et la luce in Cristo che illumina tutto il contorno ».

[1] È larga ben m. 2.32 e alta m. 2.69 questa splendida pittura. L'avv. Gianuizzi, nell'articolo citato, suppone sia stata in origine di altezza meglio proporzionata, e che sia stata abbassata sullo scorcio del secolo XVI per essere adattata nel nuovo altare eretto nella seconda cappella ch'è a man ritta di chi entra nella basilica.

Ne fu tolta poi nella prima metà del nostro secolo, per esservi surrogata da un mosaico raffigurante i Santi Benedetto e Domenico.

[2] Vedi, sotto l'anno 1542, Libro Consigli, III, del monastero, carta 96: *Item m. Lorenzo Loto dat scire relinquit conventui de credito suo pro palla Sancti Antonini omne creditum suum ultra ducat. nonaginta, hoc videlicet pacto quod conventus teneatur in morte sua gratis sepelire eum in aliquo sepulcro et dare sibi habitum ordinis.*

[3] Dal *Libro dei conti* infatti si rileva che il pittore più volte ritrasse figure di poveri da servire per questo singolarissimo quadro.



Fig. 30ª. - PALA DI SANT'ANTONINO.

(In San Giovanni e Paolo a Venezia. Fotografia Anderson)

Un'altra pala d'altare importante della quale dobbiamo occuparci, tanto più da poi che è poco conosciuta, trovandosi in una piccola e remota città delle Marche, lontana parecchie miglia dalle stazioni ferroviarie, è quella ch'egli compì per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Cingoli, e che reca l'iscrizione: *L. Lotus, 1539.* Trattasi di una grande tela centinata, larga quasi tre metri ed alta ben quattro. Vi è rappresentata, sopra un rialzo di pietra, la Madonna, tutta avvolta in un manto celeste e in panni bianchi intorno alla testa. Mentr'essa con la destra porge la corona del rosario a San Domenico, che se ne sta di fianco inginocchiato alzando fervorosamente le mani per riceverla, il Bambino, sul grembo della Madre, dall'altro lato, si china ad impartire la benedizione ad altro gruppo di Santi, dove apparisce per primo il Santo locale, il vescovo San Superanzio, in vesti pontificali, a riscontro del San Domenico, in atto di presentare il modello della piccola città di cui è il protettore. Seguono, dietro a lui, ritti in piedi, San Pietro Martire e una Santa monaca con crocefisso e giglio nelle mani. Dall'altro lato, dietro a San Domenico, vedonsi specificati San Vincenzo Ferrer e Santa Maria Maddalena, signorilmente vestita, in abito corrispondente ai costumi civili del tempo del pittore. Nel vano che rimane al basso fra i due gruppi di Santi è collocato un gran cesto ripieno di rose sfatte; tre putti molto mossi vi stanno d'attorno, e sono: uno il San Giovannino, che addita il Bambino Gesù; un altro un angioletto, che getta dal cesto, a mani piene, i petali delle rose; il terzo un altro angioletto, che ne ha cavato un fiore intero e l'offre alla monaca. Dietro al trono, oltre ad una cortina di broccato, s'innalzano cinque tronchi d'alberi coperti ciascuno di tre quadretti circolari contenenti i Misteri della Vergine. Tutto, in origine, dovette essere opera del Lotto, ma ora non vi si ritrova più la primitiva freschezza del colorito, poichè ogni cosa è stata evidentemente, dal più al meno, ripassata da mano estranea. E ben lo mostra, fra altro, la graziosa figura della Maddalena, il favorito tipo delicato, a guisa di ritratto, di che si compiaceva il pittore, intorbidata dal restauro pur troppo ben palese. È opera, comunque sia, da contarsi nel numero di quelle ricche di motivi, e nelle quali l'autore può essere bene studiato ed apprezzato come artista nel vero senso della parola.

Dove c'è da dubitare che il biografo Berenson si sia lasciato trascinare da una impressione momentanea e fallace si è quando, ammettendo una relazione di affinità di colore e d'intonazione fra la Maddalena surricordata e due figure dipinte sulla tela, oggidì appese nel salone dei quadri nel palazzo apostolico di Loreto, viene ad accogliere senza esitazione anche queste, contenenti una Santa Lucia e una Santa Tecla, nel novero delle opere del Lotto. Che cosa abbia voluto significare attribuendo alla seconda di dette figure un certo non so che delle *qualità letterarie* della Santa Margherita attribuita a Raffaello al Louvre, non riesce chiaro: quello ch'è certo si è che non sapremmo ravvisare in alcun modo la mano del nostro pittore in due tele simili, di fattura accademica, deboli e vaghi riflessi, se mai, di un'arte così personale qual'è quella per cui si distingue il Lotto. Che se il biografo ebbe a notarvi una certa maniera grigia con tocchi nei quali parrebbe anticipata la caratteristica delle sue ultime opere, ciò forse dipenderà dalla somiglianza del colorito in queste due Sante con quello risultante dalle ridimpiture toccate alla Maddalena del quadro di Cingoli.[1]

Come si disse, è rincrescevole che il *Libro dei conti* di Lorenzo Lotto ci dia così scarsi ragguagli intorno alle sue opere tuttora superstiti. Eppure, osserva giustamente il Berenson, le opere menzionatevi, e appartenenti agli anni suoi più provetti, sono più del doppio in numero di quelle della sua carriera intera giunte sino a noi. Di queste ne sono rammentate due, tuttora esposte al culto, mediante indicazioni di pagamento, da cui risulta che furono condotte

[1] Vuolsi qui osservare che l'egregio avv. Pietro Gianuizzi nella sua monografia: *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche* (*Nuova Rivista Misena*, fasc. 5 e 6, anno 1894), scambiò certamente il nome del Frizzoni con quello del Berenson, asserendo ch'egli non esitò ad attribuire al Lotto le rammentate tele con le due Sante, mentre il Frizzoni, in realtà, ha la coscienza di non aver mai pensato a simile attribuzione. Questa poi vorrà certamente essere revocata dal Berenson in una prossima sua visita a Loreto.

a termine verso il 1542. La prima è quella già da noi descritta come esistente sempre nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (la dispensa delle elemosine per parte di Sant'Antonino); la seconda, un'altra pala che può essere osservata da chiunque da Bergamo muova il passo verso la verdeggiante valle del Brembo, all'imboccatura della quale, in posizione romantica e pittoresca, giace la chiesetta del paesello di Sedrina. Quivi, sull'altare a sinistra del coro, si trova la tela del nostro pittore, nella quale è rappresentata, in alto sulle nubi, la Madonna che tiene il Putto ignudo sulle ginocchia, entro una gloria di sette cherubini: al basso stanno i Santi Giovanni Battista e Francesco a destra, San Girolamo e San Giuseppe a sinistra; nel fondo un paese montuoso. Porta la segnatura *Laurentio Loto,* quale la vediamo adottata dal pittore dopo il 1540, e la data 1542, unita all'iscrizione donde risulta che il dipinto fu fatto fare dalla locale confraternita. Pur troppo, come osserva il Morelli nelle sue note, « si trova in pessime condizioni, essendo, per esempio, in varie parti della faccia di San Girolamo già caduti i colori. Fu deturpato inoltre da pessimo restauro nonchè dall' umidità, di guisa che le teste dei quattro Santi sono rese quasi invisibili. Andrebbe quindi rifoderata, indi ripulita dell' imbratto da mano abile ». Tale il voto espresso da un uomo che avrebbe meritato in vita d'essere meglio ascoltato, e dei consigli del quale si sarebbe potuto trarre vie maggiore profitto per quanto concerne le nostre antiche opere d'arte, oggi tuttora abbandonate troppo spesso al cieco loro destino. Fortunatamente ora si è provveduto per impedire danni ulteriori.

Nella stessa chiesa di Sedrina poi, sull'altare opposto, s' innalza un'altra pala di analoghe dimensioni, di cui ci piace fare menzione in questo luogo, perchè proveniente da un pittore che, fra tanti altri, è pure citato nel *Libro dei conti.* Il quadro che rappresenta N. S. morto, sorretto da tre angeli, è segnato del nome di un tale *Joannes Petrus Sylvius Venetus.* Benchè non porga un interesse pari a quello di un'opera del Lotto, e che l'autore vi apparisca artista di mediocre levatura, pure ci fa pensare che questo Gian Pietro Silvio dovette avere dei rapporti con lui, figurando anch' esso nel *Libro* suddetto come perito nella stima di certi ritratti del Lotto, fra quelli eletti da' suoi debitori, mentre, per parte di messer Lorenzo stesso era stato eletto il suo quasi compaesano Paris Bordone.

IX.

Che le facoltà artistiche del nostro autore negli anni seguenti incominciassero a declinare lo dimostrano sensibilmente una serie d'opere che ci rimangono da esaminare. Anche in queste tuttavia, non ostante certi segni di stanchezza e di rilassatezza, riluce sempre quel tanto di buono e di geniale che non si rinnega mai per parte di una mente arguta e originale.

Proviene dalla chiesa di San Polo di Treviso, e si trova ora nella pinacoteca di Brera la tela di notevoli proporzioni, rappresentante N. S. morto, sulle ginocchia della Madre, pianto da San Giovanni e da due angioletti, che ne reggono le gambe, firmato *Laurentius Loto* nell'angolo a destra. Si può ritenere per certo ch'egli lo abbia eseguito standosene a Treviso nel 1444, poichè si sa di certo ch'egli allora vi si trovava, come risulta da un documento di quell'anno appunto, riferito nelle *Memorie Trevigiane* del Federici (Venezia 1803, vol. II, pag. 33). Questo documento ha un altro interesse per noi, ed è quello di mostrarci il Lotto in relazione con un pittore di quel territorio, cioè di Conegliano precisamente, non privo di merito egli pure, e al quale il Berenson recentemente ha rivolto la sua attenzione in modo particolare. È questi Francesco Beccaruzzi. Il suo collega, nel documento indicato, essendo lodato per la sua prudenza, integrità ed esperienza, è invitato dai fabbricieri di Santa Maria a Valdobiadene presso Treviso a fare la stima di un'opera del primo.

Milano poi è in possesso d' un'altra tela, che il biografo americano ragionevolmente pone nello stesso tempo. Sta appesa un po' troppo in alto in una delle sale da quadri del

Museo Poldi-Pezzoli, e dalle proporzioni sue, più larghe che alte, si qualifica per un'opera fatta per devozione privata. Vi si vedono dipinti, con la consueta animazione delle movenze, la Madonna, la mano destra sulla spalla del San Giovannino che Zaccaria sta presentandole, mentre il Bambino Gesù è intento a impartire la sua benedizione standosene seduto sulle ginocchia della Madre.[1] Per quanto abbia perduto sensibilmente della primitiva freschezza in grazia di restauri subìti, è cosa piacevole nullameno, rivelando sempre l'autore nelle sue qualità pittoriche personali, gustose nella loro spontaneità. I due Bambini, come bene osserva il Berenson, sono dipinti in modo affatto simile a quello dei due Putti sulla *Pietà* di Brera.

A proposito della quale Galleria vorremmo pure osservare qui, d'accordo col critico nominato, che si può ritenere fornita di un'altra opera del Lotto sotto mentite spoglie in un ritratto d'uomo, esposto in fondo al riparto della Galleria Oggioni, sotto la semplice denominazione di scuola veneziana del secolo XVI, sotto il n. 67. È un uomo sulla quarantina, viso pieno, dalla barba bionda, tutto in nero, dalle ginocchia in su, la mano destra intesa ad indicare qualche cosa, la sinistra sull'impugnatura della spada, intorbidato e impasticciato, pur troppo, tanto che a stento ne fa capolino l'autore mercè i suoi consueti atteggiamenti e inclinazioni del capo e un rimasuglio scarso del suo proprio piacevole chiaro-scuro. Se il dipinto, che male si vede all'altezza in cui si trova, fosse tuttora suscettibile di un ripristino, non dubitiamo che n'escirebbe altra opera degna di essere contata nel novero delle bene ispirate dell'autore. Se non c'inganniamo avrebbe a trovare il suo riscontro, più che altro, nel dipinto già rammentato, rappresentante un uomo munito di balestra, che fa parte della raccolta capitolina a Roma, e che accusa l'epoca più provetta del maestro.

Non fa menzione invece il Berenson nel suo libro di un altro dipinto, che vuole essere tuttavia aggiunto al novero delle sue pitture di ritratti. Ci consta bensì che dopo averlo egli stesso veduto recentemente, ebbe a convincersi trattarsi di un'òpera di messer Lorenzo, per quanto sfigurata dal restauro. È dessa una tela più larga che alta fra quelle che nella imperiale Galleria di Vienna portano il nome di Tiziano. La bizzarra novità del soggetto e l'eloquente spigliatezza con cui è rappresentato è affatto consentanea alla natura di Lorenzo Lotto, come accenna alla sua pratica il modo d'illuminare le carni e le capigliature, vivido e acuto. Una figura d'uomo barbuto vi è rappresentata in tre modi diversi, cioè in faccia e in profilo dai due lati. Quanto ai particolari, non potendo giudicarne *de visu,* ci piace darne riprodotto l'aspetto nell'unita figura 31ª, raccomandando alle persone competenti la soluzione del problema che racchiude, sia rispetto all'uomo effigiato, sia al suo vero autore. Intanto l'erudito prof. Francesco Wickhoff di Vienna, già si è espresso in proposito in un articolo pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts* nei termini seguenti:[2] « Il triplice ritratto (n. 558) a prima vista fa l'impressione di essere una pittura tedesca. Un conoscitore così fino quale il Morelli si è pure lasciato prendere da questa prima impressione. Basta tuttavia osservare l'opera da vicino per riconoscervi l'impronta veneta. Il quadro è stato eccessivamente ripulito negli scorsi anni, onde glien'è derivato una certa apparenza di durezza; del resto già il Cavalcaselle aveva pronunciato il nome del Lotto in proposito, e quest'attribuzione trova conferma nel paragone del ritratto con un dipinto autentico del Lotto, la *Santa Conversazione* (n. 273), nella stessa Galleria. Il San Giacomo, inginocchiato a destra della Vergine, v'apparisce quasi come un fratello del modello del ritratto, che deve datare quindi dall'anno 1520 o seguenti ».

Il concetto di questo dipinto ci richiama alla mente le belle considerazioni esposte dal signor Emile Michel in un suo articolo della *Gazette des Beaux-Arts,* dedicato a Lorenzo Lotto, come ritrattista.[3]

C'è da intendersi con lui incondizionatamente quando egli osserva in proposito del suo

[1] Fotografato da Marcozzi, successore di Montabone, in Milano.

[2] Vedi: *Les Ecoles Italiennes au Musée impérial de Vienne,* par Franz Wickhoff, anno 1893, pag. 23.

[3] Vedi: *Gazette des Beaux-Arts,* 1° maggio 1895 *Les portraits de Lorenzo Lotto.*

artista: « Bien que les tableaux peints pour les églises ou les sanctuaires de l'Italie tiennent dans son œuvre la place la plus importante, c'est dans les portraits à notre avis que Lotto a mis le meilleur de lui-même et manifesté tout son mérite ».

È forse un po' sottile, invece, e non sempre verificabile la distinzione che il signor Michel vorrebbe fare rispetto ai ritratti di messer Lorenzo quando li divide in due categorie, cioè di quelli eseguiti per rappresentare i committenti, quali si mostravano in realtà, e quelli nei quali egli si compiaceva di esprimere più particolarmente qualche intenzione sua propria. Nel novero dei primi egli porrebbe, fra altri, le effigie del protonotario della National Gallery, di un giovane della pinacoteca di Berlino, dei tre noti personaggi a Brera, regalati da Vittorio Emanuele; fra i secondi il ritratto di donna proveniente da casa Grumelli a



FIG. 31ª. - IL TRIPLICE RITRATTO D'UOMO

(Nella Galleria imperiale di Vienna)

Bergamo, quello del palazzo Holford a Londra, l'uomo della Galleria Borghese, quello di Vienna dalla zampa d'animale, e via dicendo.

Ora, in presenza del triplice ritratto della stessa pinacoteca imperiale, vi sarebbe di che esitare, e chiedersi quindi a quale delle due categorie sia da ascrivere, potendosi ammettere egualmente che il pittore si fosse assunto il problema per desiderio dell'individuo rappresentato, ovvero sia per un suggerimento del suo proprio versatile ingegno.

La circostanza che il Berenson farebbe seguire, secondo l'ordine cronologico, alla Pietà di Brera e alla Madonna di casa Poldi le due figure alquanto simili di San Girolamo nella Galleria Doria-Panfili e in quella del Prado a Madrid, ci richiama qui l'indicazione di altro piccolo San Girolamo del Lotto per parte dello stesso scrittore. La scoperta non fu da lui fatta se non dopo stampato il suo libro, allorchè gli fu dato visitare in Amburgo la Galleria del signor console Weber. Quivi trovasi, sotto il n. 33 del catalogo,[1] una tavoletta, non

[1] *Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, von Prof. Dr K. Woermann, Director der K. Gemälde Galerie zu Dresden.* Dresden, Druck von Wilhelm Hoffmann, 1892.

più alta di m. 0.51 $^{1}/_{2}$ e larga m. 0.40, della quale ci piace porgere l'immagine sensibile, mercè un esemplare fotografico fornitoci dallo stesso proprietario (fig. 32ª). Intorno a questo quadretto il catalogo osserva: « Quadro difficile a determinarsi; finora attribuito a Filippino Lippi o alla di lui scuola. Pare tuttavia di epoca posteriore »; mentre poi vi è pure registrato sotto la rubrica di *Scuola fiorentina della fine del XV secolo.* Francamente crediamo si sia per lo meno avvicinato maggiormente al vero il Berenson con la sua attribuzione. Il disegno, l'anatomia del nudo, la movenza, invero non hanno nulla che ci richiami la scuola toscana; al contrario bene s'addirebbero al Lotto, come gli s'addicono anche i parti-



Fig. 32ª. - IL PICCOLO SAN GIROLAMO

(Della raccolta Weber di Amburgo)

colari che circondano il Santo, fatti con semplice evidenza, pari a quella che si avverte nell'ambiente casalingo in cui immaginò il mistero dell'Annunciazione espresso nella sua tela in Recanati. Merita, infine, di essere studiato l'argomento ulteriormente in presenza dell'attraente quadretto, e forse riesciranno, dopo mature riflessioni, a persuadersi circa il giudizio del critico americano tanto il proprietario quanto l'autore del catalogo. [1]

[1] Avvertiamo qui che lo stesso signor console Weber, com'ebbe a comunicarci per lettera, è il fortunato possessore della splendida tavola della Madonna annunciata dall'angelo, rammentata da noi e riprodotta a pag. 23, opera indubbia di Palma Vecchio nello stile lottesco. Egli l'acquistò parecchi anni or sono presso l'antiquario Favenza a Venezia.

A scanso di equivoci ci piace pure significare in questo luogo che là dove si è fatto cenno del quadro di un San Girolamo nella Galleria di Hermannstadt non abbiamo inteso menomare per nulla il merito del prof. Frimmel rispetto alla sua scoperta, la quale non gli fu *suggerita* da altro se non dall'aspetto e dal carattere dell'opera d'arte medesima.

*
* *

Per le chiese di Ancona il Lotto ebbe a fare non meno di un paio di grandi pale d'altare, ora collocate entrambe nella pinacoteca.

La migliore è, senza dubbio, quella dove si vede la Madonna in trono in atto di unire le mani per pregare, mentre ha tra le braccia il vivace Bambino intento a benedire quattro Santi disposti a due a due sotto i gradini del trono. Appena di sopra della Vergine due angioli adolescenti librati a sostenere la corona destinata alla Regina de' cieli. Mentre non manca, anzi eccede forse, l'azione drammatica in questo quadro, già si rende sensibile un certo vuoto in quanto concerne il sentimento dell'espressione interiore e la finezza dei particolari. Vi si scorge insomma l'autore di pratica, che tira via nel suo cómpito, badando più a un impressionante effetto coloristico dell'insieme che a manifestare l'intimità delle disposizioni dell'animo de' suoi rappresentati.

E valga l'unita figura 33ª a dare un concetto visibile della sua arte in una fase della vita che corrisponde al suo penultimo lustro.

Ch'egli poi provasse già una certa stanchezza, lo proverebbe pure la circostanza che esiste un'altra tela di lui la cui parte superiore non è che una replica della citata. È questa la pala che vedesi tuttora, o che, meglio, non si può vedere, stante l'infelice posizione fra due finestre, nella chiesa di San Giacomo dell'Orio in Venezia, dove sono unicamente mutati i quattro Santi sotto il trono. Se si tiene conto anche della circostanza che il quadro è deturpato da cattivo restauro, si vedrà che poco godimento c'è da ricavarne oramai. Dalla iscrizione appostavi se non altro s'impara che il pittore ebbe ad eseguirlo nel 1546.

La stanchezza, l'affievolimento dell'energia e dell'ispirazione stessa si fa vie più palese poi in altra grande tela, fatta per una chiesa d'Ancona, ora parimenti in pinacoteca, ed è quella grande dell'Assunta con gli Apostoli raccolti al basso. È l'ultima che conosciamo controsegnata con la data, ch'è il 1550. Le figure vi sono dipinte in grandezza maggiore del vero; sono esagerate e floscie nello stesso tempo. Tuttavia conviene riconoscere che non è altrimenti possibile davanti a quel dipinto di giudicarvi rettamente le qualità pittoriche dell'autore nella fase ultima che vi è rappresentata, perchè un restauro ignominioso, da chiamarsi anzi una impudente ridipintura, lo ha alterato per modo da offuscare intieramente l'aspetto originale.

Conviene quindi per formarsi un concetto dell'essere suo come pittore negli ultimi anni rivolgersi altrove: trasportarci cioè sulle alture di Loreto, a quella Santa Casa, alla quale lo stanco artista da ultimo si era rivolto, *desiderando,* com'ebbe ad esprimersi nel suo testamento dell'anno 1554, di finire i suoi giorni in quel luogo sacro.

Per non andarmi avolgendo più in mia vecchiaia (leggesi nel suo Libro de' conti) *ho voluto quetar la mia vita in questo santo locho: et fattomi oblato, a perpetua vita mia donato me con ogni mia sustantia, provedendomi la casa* (ossia la Santa Casa) *de ogni più necessario vito e vestito perpetuo.*

Ch'egli, d'altronde, ben 12 anni prima avesse manifestato delle disposizioni monastiche lo prova un altro passo dello stesso *Libro* che ci piace di riportare qui, come quello che si collega pure coll'origine del già descritto suo quadro della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, e della sua dimora in quel convento. Eccolo:

Adì ... (sic) *marzo 1542 li frati di S. Joepolo, prior m.° Sixto de Medici die dar per la palla* (sic) *di S.to Antonino ch'io li ho depinta e data per pretio di ducati cento e venticinque, cioe in denari ducati novanta: el resto che sono ducati trentacinque deno* (per debbono) *alla mia morte far la spesa del tutto al bisogno del sepelire il Corpo mio vestito del abito della religione* (dei conventuali) *et officio alla fratesca e posto ne la sepoltura dei soj conversi, o frati: et promette farmi haver de le cerche de le prediche di fra lorenzo da bergamo frate de losservantia in S. domenico a castello ducati 40, el resto che sono cinquanta fare che misser benedetto Contarini li pagara in questo modo con farmi consegnar*

ducati 40 al monte novo e li altri ducati decie restanti a supplir, veder oper via di messer benedetto cavarli con destrezza, e quando tuto mancasse darli di sua borsa, cioe el deto m° sisto in presentia del p. (predetto?) *frate predicator fra lorenzo.*

***

Non meno di otto sono i quadri di Lorenzo Lotto che già, lui vivente, ebbero a trovarsi a Loreto. Oggi vedonsi tutti esposti nella sala maggiore del palazzo, ora di ragione governativa, annesso alla insigne basilica. Non sono tutti de' suoi ultimi anni a vero dire, come facilmente si deduce dal modo come sono eseguiti. Oltre la grande tela dei tre Santi Sebastiano, Cristoforo e Rocco, già rammentata, che l'avvocato Gianuizzi, non trovandola rammentata nel *Libro dei conti* del Lotto, crede dipinta un po' prima del 1540, vuole essere presa in considerazione in primo luogo quella rappresentante in mezze figure il noto episodio dell'assoluzione dell'adultera per parte di N. S. Bisogna convenire che questa è una delle opere meno simpatiche del nostro autore, perchè troppo addensate vi sono le teste, e la espressione loro è caricata e comune. Se non altro vi splenderebbe un colorito fresco e vivace se il quadro non fosse rovinato da un cattivo restauro, perpetrato, a quanto riferisce il sullodato avvocato Gianuizzi, da un pittore maceratese nel 1855. La composizione, d'altronde, s'accorda completamente con quella analoga, originale parimente, che fa parte della pinacoteca del Louvre. Se ne vedono attorno, infine, parecchie copie antiche.

Più attraente assai è una certa Sacra Famiglia all'aperto, nella quale sta la Vergine, San Giuseppe, Santa Elisabetta e San Zaccaria, tutti raccolti davanti una tenda raccomandata a due alberi dall'uno a l'altro capo, mercè la quale il pittore, forse per suo comodo, ci privò del godimento procuratoci altre volte coi suoi ariosi sfondi a paesaggio. Le figure accennate stanno contemplando, insieme a due angeli sospesi in aria, il Bambino Gesù, il quale, ignudo, giace supino sopra una coltre distesa sul suolo, con le braccia sollevate verso il piccolo Battista, che scherzevole gli sta d'accanto: composizione umanamente lieta e festosa.

Furono certamente eseguiti più tardi gli altri cinque quadri, in genere più trascurati e più cupi nell'intonazione. Tali un San Michele Arcangelo che inabissa Lucifero e un Battesimo di N. S. nel Giordano. Gli ultimi tre poi, più che veri quadri, si potrebbero qualificare per ischizzi condotti col pennello, senza previa traccia di disegno. Lo splendore della sua tavolozza di prima ha ceduto il campo ad un tono più basso, più dimesso, per così dire, il quale, se non appaga i sensi altrettanto, ha pure il suo lato interessante, perchè pare stia là a rispecchiare le mutate disposizioni dell'animo dell'artista, che ha oramai rinunciato al mondo e a' suoi plausi. I soggetti sono: lo storico Sacrificio di Melchisedech, trattato nell'arte cristiana, in genere, quale allegoria simbolica del Sacrificio del Redentore;[1] l'Adorazione dei Magi[2] e la Presentazione di Gesù Bambino al vecchio Simeone nel tempio per mezzo della divina Madre, presenti S. Giuseppe, la profetessa Anna, parecchi sacerdoti e gente del popolo. Quadro quest'ultimo di un sentimento così moderno, da farvi riscontrare dal Berenson dei punti di somiglianza con più di un pittore vivente della scuola francese, e dichiarare che il dipinto accennato è una delle produzioni più grandi del Lotto, ed è forse il più *moderno* che sia mai stato eseguito da un antico maestro italiano.

***

Gli otto quadri rammentati ebbero a figurare tutti a suo tempo nella basilica lauretana, come già si ricava dalla testimonianza del Vasari. Egli allude alla tela dei tre Santi, chia-

[1] Composizione analoga a quella che vedesi intarsiata in uno degli stalli celebrati di Bergamo.

[2] Viene avvertito nel II volume delle *Gallerie Nazionali Italiane,* pubblicato per cura del Ministero della pubblica istruzione, a pag. 253, che quest'opera fu eseguita dal Lotto con l'aiuto di Camillo Bagazzotti da Camerino nel 1555, potendosi ciò rilevare da documenti sincroni tuttora esistenti in Loreto.

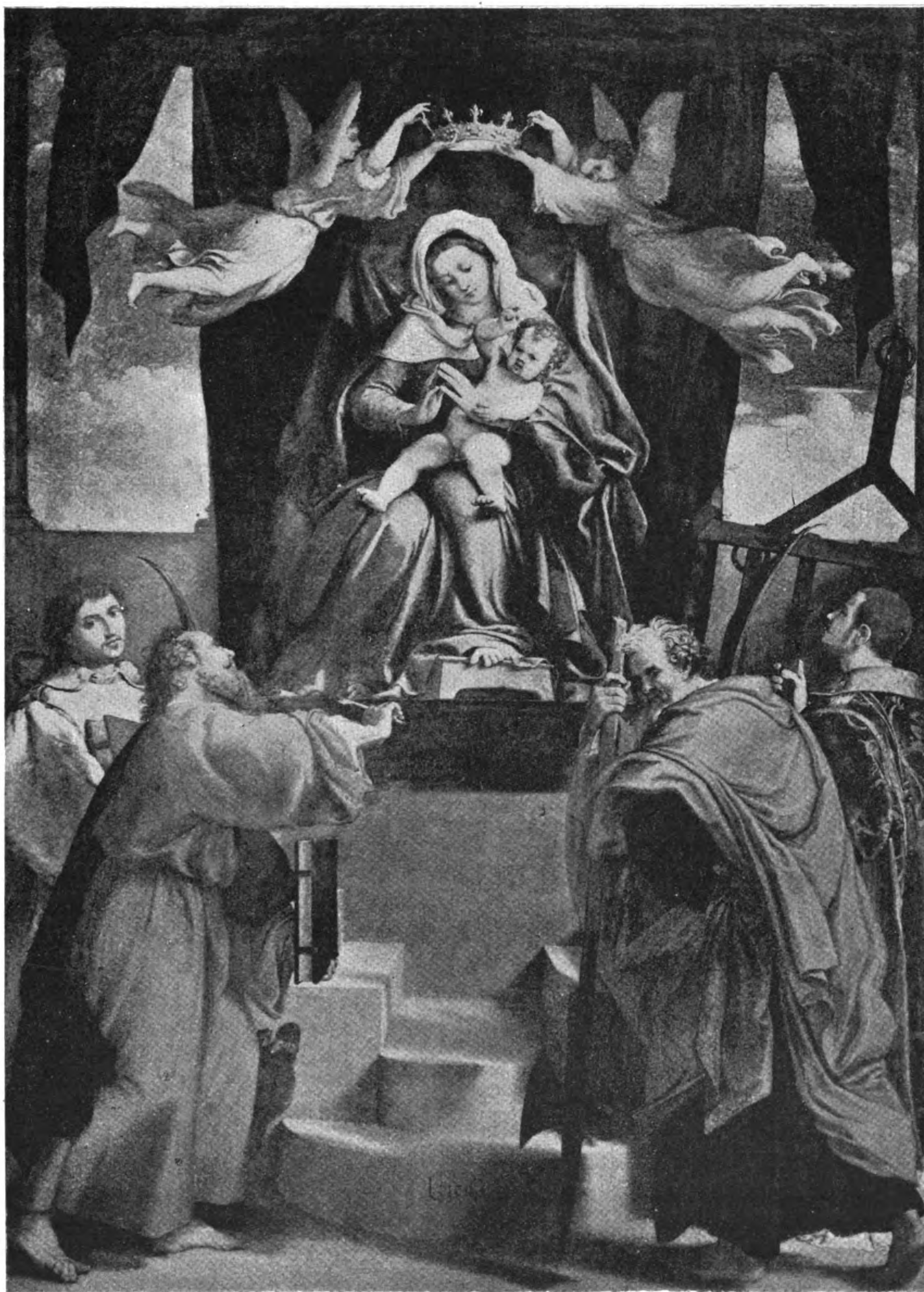


Fig. 33ª. - MADONNA IN TRONO E QUATTRO SANTI

(Nella Galleria comunale di Ancona. Fotografia Anderson)

mandola impropriamente: una tavola, ch'era situata in una cappella a mano ritta entrando in chiesa. Le altre sette poi si trovavano nel coro sopra le sedie dei sacerdoti, e vi stettero, come osserva il Gianuizzi, fino poco dopo la metà del corrente secolo.

Trovandosi ora in possesso del regio Governo questo complesso di opere, che potrebbe essere invidiato da più di una pinacoteca, vorremmo che la debole voce di chi è venuto enumerandole potesse giungere alle elevate regioni del Ministero della pubblica istruzione per implorare l'intervento illuminato del medesimo a favore dei dipinti stessi, quale più, quale meno trasandati e manomessi, acciò una mano veramente provvida si adoperasse a ridurli in uno stato meno difforme di quello del loro primitivo aspetto, portando efficace rimedio alle insozzature prodotte dal tempo e dagli uomini, agli strappi e alle rallentature delle tele, come lo richiederebbe in ogni paese civile il rispetto dovuto ai prodotti dell'attività di un artista così geniale.

X.

Il Lotto, come già si ebbe ad accennare, non era l'uomo fatto per educare intorno a sè una vera e propria schiera di discepoli, quali si sono veduti altre volte fiorire nell'ambiente di altri celebrati artisti. L'indole sua irrequieta e fantastica, l'instabilità della sua vita, per cui lo vediamo spesso tramutato da un luogo all'altro, erano tutte circostanze che dovevano naturalmente riuscire d'ostacolo al cementarsi di un legame duraturo fra lui e la generazione più giovane, che dal maestro avrebbe potuto ritrarre proficui ammaestramenti. Più che suoi scolari, quindi, si hanno a considerare per suoi aiuti quei tali i cui nomi occorrono essenzialmente fra gl'infiniti appunti onde si compone il suo rammentato *Libro de' conti.* Troviamo fra questi un Simone da Caldarola, un Durante da Force, un Bagazzotti da Camerino ed alcuni altri, che figurano, in realtà, come suoi *garzoni,* e nessuno dei quali seppe tramandare ai posteri nè piccola, nè grande fama del proprio valore. Come curiosità, se non altro, andrebbe osservato a Matellica, nelle Marche, un quadro d'una Crocefissione del primo nominato, la quale, a detta del Berenson, non è se non una libera copia della grande pala del Lotto in Monte San Giusto, fatta ben 37 anni più tardi, cioè nel 1568. Quanto alle predelle onde va munita l'opera di Simone, soggiunge: benchè non possano essere copie dal Lotto, non essendo la Crocefissione di Monte San Giusto in alcun modo fornita di predella, esse sono altrettanto lottesche quanto il dipinto principale, e dimostrano il Caldarola essere stato un vero imitatore, e non un semplice copista. A Cingoli poi, in San Domenico, avvi pure un quadro di lui, rappresentante un Santo che guarisce una donna ammalata, egualmente lottesco fino nel trattamento delle luci e delle ombre.

Durante da Force ci si presenta in un quadro di San Francesco di Massa Fermana (la Madonna in gloria e dodici Santi). È datato 1549, ma il carattere del dipinto dimostra che l'autore deve avere subìto l'influenza del Lotto una quindicina d'anni prima.

Il Bagazzotti si vede comparire negli ultimi tempi della vita del maestro, ed è a ritenersi l'esecutore di più di un dipinto fra quelli enumerati nel salone della Santa Casa di Loreto, che sono improntati di un colore più opaco e grigiastro, quali sarebbero le tele della Presentazione al Tempio, del Sagrificio di Melchisedech, dell'Adorazione de' Magi, condotti a termine probabilmente appena un anno prima della morte del Lotto, cioè nel 1555. [1]

[1] L'avv. Gianuizzi in proposito (op. cit., pag. 32) riferisce una partita riscontrata nel giornale della Santa Casa, marcata con la lettera *q*, in data 6 febbraio 1855, del tenore seguente: *Alla detta* (ossia all'alma chiesa) *F. nove bol. VI quattrini IIII per detto* (Messer Pellegrino Cabassi Tesoriere) *paghati a Camillo Baghazzotti* (nel mastro è Paghazzotti) *da Camerino per suo servito di mesi 2 et dì 8 finiti alli 5 stante ha servito per dipingere i quadri per il coro con m. Lorenzo Lotto nostro pittore a ragione de scuti XXIIII de m.* (moneta) *l'anno F, 94. 64.*



Fig. 34*. – VESCOVO BENEDICENTE, DI AGOSTINO CAVERSEGNO (?)

(Galleria Harrach, Vienna)

Se abbia colto nel segno piuttosto il Berenson nell'attribuirgli due figure di Profeti nel salone suddetto o l'avvocato Gianuizzi, che propende a crederli di Girolamo Muziano, è cosa intorno alla quale lasceremo ad altri il giudizio definitivo.

*
* *

Il tempo nel quale il nostro pittore potrebbe più facilmente avere educato qualche scolaro è quello che si concentra nel vigore dei suoi anni e della sua operosità, ossia nel suo periodo bergamasco, fra il 1512 e il 1525. Stando ai ragguagli del Tassi nelle sue *Vite degli artisti bergamaschi,* vi sarebbero stati in Bergamo almeno due suoi scolari, cioè Agostino da Cavarsegno e Giuseppe Belli. Il primo, come mostrano le sue opere in Santo Spirito, in Sant'Alessandro a Bergamo e altrove, si qualifica bensì come suo seguace incondizionatamente, per quanto non abbia mai saputo raggiungere il valore del maestro come ispirato inventore e magico coloritore, mentre troppo spesso cadde nel caricato e nel grottesco, esagerando i lati deboli del suo prototipo. In composizioni a figure piccole, come quella che abbiamo data riprodotta (fig. 23ª), riesce più tollerabile. Fra le figure al vero forse si vorrà ravvisare come una delle migliori un vescovo santo benedicente, in manto rosso-mattone, registrato nella Galleria Harrach di Vienna per opera di scuola fiorentina, con la quale non ci sembra porgere alcuna attinenza (fig. 34ª). [1]

Del Belli, a dir vero, se non lo dicesse il Tassi, difficilmente si sarebbe potuto credere che fosse da annoverare fra gli allievi del Lotto. Le sue opere sono rare. Il ritratto d'uomo, forse un architetto, nella pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, cui venne regalato dal signor Giovanni Piccinelli in memoria del defunto zio Antonio, noto ed appassionato raccoglitore, ad ogni modo non ha nulla che lo richiami, e sembrerebbe appartenere a tempi più primitivi, [2] a giudicare dal modo determinato e severo con cui è condotto, benchè eseguito solo tre anni prima della metà del secolo XVI.

Ben più sensibili sono le impronte lasciate dal nostro pittore fra altri artisti bergamaschi. Del Previtali e del Cariani già si è fatto cenno. Per quanto entrambi di carattere affatto bergamasco, e diverso quindi da quello del figlio delle Lagune, essi non poterono non sentirsi tocchi dal fascino inerente allo splendido colorito sviluppato da lui precipuamente durante la sua dimora in Bergamo. Ma anche pittori posteriori di detta città si trovarono indotti a togliere motivi da opere sue, sia rispetto alle composizioni, sia a certe movenze, a certi effetti di chiaroscuro. Fra i più spiccati si può citare Gian Paolo Cavagna ed Enea Salmeggia, detto il Talpino. Rispetto al primo, ci sarebbe da rammentare, se non altro, una pala sull'altar maggiore della chiesa di San Bernardino nella città bassa, nella quale si riscontrano elementi tolti evidentemente da quella del Lotto in San Bartolomeo.

Più eletto nei tipi e più aggraziato nel disegno è il Talpino, benchè più eclettico del Cavagna. Egli, la cui attività si estende agli ultimi decenni del XVI secolo e ai primi del XVII, evidentemente si prese a modelli principalmente due pittori anteriori, vale a dire Bernardino Luini e Lorenzo Lotto, cavandone un nuovo ideale tutto suo. Che se alla grazia elegante del suo disegno egli avesse saputo accoppiare un sentimento più corretto delle proporzioni

[1] Della fotografia andiamo debitori alla cortesia del signor dott. G. Ludwig.

Anche un Cristo in croce con due devoti (tela) in un recesso a sinistra dell'altare maggiore nella chiesetta dei Cappuccini alla Morla in Bergamo si presenta, con i suoi caratteri lotteschi, per una delle cose più castigate del Caversegno.

[2] Figura Giuseppe de Belli di Poltrenga (leggi Ponteranica) nel Bergamasco nel *Libro de' conti* sotto l'anno 1548 per averlo il Lotto preso con sè, senza alcun obbligo di tempo e senza salario. Egli però doveva essere già iniziato nell'arte, perchè mentre da prima non riceveva che «le spese» e quanto gli occorreva «per vivere onesto», nel giugno del 1549 otteneva dal Lotto per il servizio dell'anno successivo, come lavorante, la promessa di dodici scudi d'oro. (Vedi *Gallerie Nazionali Italiane*, vol. I, pag. 119).



FIG. 35ª. – LA VERGINE COL BAMBINO, SCUOLA DI LORENZO LOTTO

(Museo Correr. Fotografia Anderson)

e un colorito più trasparente e chiaro, il nome suo sarebbe stato senza dubbio celebrato non solo in patria, ma anche fuori debitamente più di quanto lo è in realtà.

I suoi disegni, comunque sia, dei quali alcuni sono giunti fino a noi, sorprendono tuttora per la castigatezza dello stile, se si pone mente al tempo cui appartengono. Le raccolte di Venezia, di Brescia, di Bergamo ed altre, ce ne offrono esempi nei quali apparisce più di un motivo desunto dal Lotto, mentre in altri prevale l'osservazione delle grazie luinesche.[1]

Qualche seguace ed imitatore il Lotto deve averlo avuto anche nel Veneto. A Treviso viene citato apertamente negli Archivi quale suo allievo Domenico Capriolo, pittore di mediocre levatura, a dir vero, benchè spettante tuttora all'età aurea dell'arte. A giudicare dalla sua tavola autenticata dal nome, e datata del 1518, lo si direbbe quasi più in relazione con Palma il Vecchio che col Lotto.

Con quest'ultimo poi sarebbe stato scambiato, secondo il Berenson, un altro pittore della Marca Trevisana, cioè quel Francesco Beccaruzzi da Conegliano già citato, al quale sarebbe da assegnare una tela alquanto grande della Galleria del principe Giovanelli in Venezia, dove in un vasto paese sta rappresentato un San Rocco. Così pure nella Galleria di Strasburgo, nuovamente ricostituita dopo il bombardamento del 1870 e l'annessione dell'Alsazia alla Germania, si troverebbe di lui un quadro contenente una libera riproduzione della parte inferiore nel celebrato quadro della Crocefissione a Monte San Giusto.

In fine, non sarà difficile rintracciare l'impronta del Lotto in opere di anonimi suoi imitatori. Fra questi ci sembra abbastanza gustoso l'autore di una tavoletta modestamente rincantucciata nella serie dei quadri del Museo Correr (fig. 35ª). Come si vede, vi è molta parte che si scosta da quanto siamo soliti riscontrare nelle opere del maestro, tanto nel paesaggio quanto nelle figure. L'impiego della stoffa di broccato nella veste della Vergine, fra altro, è affatto estraneo a lui, e potrebbe far pensare a qualche pittore delle Marche impressionato dagli esempi del Crivelli e d'altri artisti affini. Chiunque sia l'autore, che, per analogie con opere autentiche si potrà forse determinare quando che sia, non si può negare che il quadretto, nell'insieme, porge una macchietta gradevole e lucente e che gli angeli, non foss'altro nel motivo e nella loro vivacità, ne richiamano di simili immaginati e dipinti dal maestro. Si confrontino, per esempio, con quelli della pala di Ancona, riprodotta qui nella figura 33ª. Per quanto sia un particolare accessorio, vuolsi osservare la grande affinità delle corone tenute dagli angeli nell'uno e nell'altro quadro.

Prima di abbandonare il nostro Lotto nel campo della ragguardevole sua operosità, vogliamo avvertire che anche la Galleria imperiale dell'Ermitage di Pietroburgo si vanta di possedere alcuni suoi quadri. Stando a quanto ci viene riferito da un egregio amico, sarebbero in numero di tre quelli che gli vengono aggiudicati, ma due soli si avrebbero a tenere per genuini, cioè un ritratto, affatto del genere del monaco della Galleria di Treviso, ed una ripetizione molto deturpata della Sacra Famiglia della Galleria Lochis a Bergamo, la quale, d'altronde, come soggiunge, potrebbe pure essere una copia. « Una piccola Madonna col Bambino lattante, decisamente leonardesca in vero, ha assai più da fare con Cesare da Sesto che col Lotto ». E come tale sappiamo averla riprodotta il fotografo Braun, comunque nella *History of Painting in North Italy* (vol. II, pag. 532) venga da Crowe e Cavalcaselle ammessa quale opera del Lotto.[2]

In una mezza figura di una Santa Caterina nella Galleria Leuchtenberg, quadro alquanto sfregato, segnato: *Laurentius Lotus 1522,* il Berenson ritrova dei particolari rammentanti la Santa Giustina nota di Alvise Vivarini.

[1] « Che il Lotto non fosse stato dimenticato a Bergamo nel secolo XVII, osserva giustamente il Berenson, è cosa provata del Salmeggia e dal Cavagna, che lo imitarono allo stesso modo come il Padovanino e il Liberi imitarono Tiziano e Paolo Veronese ».

[2] Vedasi pure in proposito, sotto il nome di Lorenzo Lotto, il *Catalogue de l'Ermitage impérial,* 1891.

Messer Lorenzo, come si sa, morì in Loreto. Mancandovi i registri mortuari di quel tempo, il Gianuizzi potè nulladimeno arguire, dalla serie di notizie contenute in quei giornali, che la data del suo decesso va collocata nel settembre dell'anno 1556. Dalle notizie contenute nel suo *Libro de' conti* si ricava ch'egli venne nella deliberazione di rifugiarsi in quella Santa Casa dopo avere per molti anni vagato di qua e di là, sempre scapolo, senza avere trovato di che contentarsi a lungo. Estesissima è l'enumerazione dei lavori da lui fatti, e spesso di natura tale da dimostrare che s'era ridotto a vivere in modestissima condizione, non ostante avesse avuto rapporti di amicizia con molte persone cospicue. Fra queste si trovano, nel novero degli artisti, Jacopo Sansovino e Giovanni dal Coro, architetti. Compariscono poi i nomi dei pittori Paris Bordone e Gian Pietro Silvio come periti, di Girolamo di Santa Croce quale aiuto suo nel 1542 a dipingere due teste di Salvatore, di Andrea Schiavone, di Francesco Bissolo, di Francesco da Conegliano (il Beccaruzzi), di cui il Lotto valutò un pala d'altare, ecc.

Comunque un po' confuso, il *Libro* getta pure un po' di luce sull'interno del suo studio e quanto lo concerneva. Vi si nota, per esempio, ch'egli realmente si serviva di persone a modello per ricavarne le immagini de' suoi Santi, che teneva dei « modelli di legno che si snodano ». Vi sono citati alcuni dei libri che possedeva, fra i quali figura la *Vita di Marc'Aurelio* e parecchi libri sacri; infine, anche una raccolta di oggetti artistici, come un puttino di Desiderio da Settignano, dei cammei, degli anelli, una « medaglia da berretta », quali si vedono spesso applicate sui ritratti del tempo, e via dicendo.

GUSTAVO FRIZZONI.

SE L'ALTARE DI CARPIANO

SIA STATO IN PASSATO UN'ARCA FUNEBRE CAMPIONESE

Le temps venra.
Antico motto francese.



IN una conferenza tenutasi il giorno 14 giugno 1896 alla sede della Società storica lombarda dal chiaro architetto signor cav. Paolo Cesa Bianchi, sotto il titolo: « *Studio storico-critico a proposito di recenti giudizi intorno all'arte campionese sul volgere del secolo XIV* », [1] furono svolti, a riguardo dell'altare di Carpiano, [2] concetti affatto nuovi e tali da meritare un preliminare esame, pur in attesa che di quella conferenza venga pubblicato il testo scritto, giacchè, come dice il proverbio, *scripta manent, verba volant.*

Assai debole e confusa parve, a dir vero, la parte critica diretta a invalidare le argomentazioni già poste innanzi per dimostrare, in base ad alcuni estratti del libro mastro delle spese della Certosa di Pavia ed al carattere stilistico del monumento, la sicura provenienza non solo di quell'altare da quell'insigne tempio, ma altresì la circostanza che l'altare stesso dovesse tenersi come quello originario stato iniziato dai Padri Certosini nella prima fondazione del tempio, e così sullo scorcio del secolo XIV.

Una tal critica era stata assai chiaramente riassunta dall'egregio comm. Luca Beltrami, a pag. 469 del fasc. IV, 1895, dell'*Archivio storico lombardo,* nè occorreva certo ripetere con ragionamenti monchi e circonvoluti quanto già era stato detto dall'on. Beltrami, dal momento che non si teneva poi alcun conto delle risposte che precedentemente eransi fornite in merito a siffatta questione nel fascicolo I, 1896, dell'*Archivio* stesso, a pag. 174.

L'aggiunta della voce *parvis* [3] ai tre *cassetis* forniti da Giovanni da Campione, come

[1] La *Perseveranza* ne diede notizia nel suo numero di lunedì 15 luglio u. s.; ed il giornale *La Lombardia* con altro breve cenno sfavorevole del 17 giugno u. s.

[2] L'*Archivio storico dell'Arte* ha già informato i proprii lettori dell'importante scoperta a Carpiano, presso Melegnano, dell'altare originario della Certosa di Pavia, iniziato fino dal 1396; ma, per quelli fra di essi che non fossero al fatto della questione, ricorderemo le varie pubblicazioni uscite in argomento, fra cui una illustrazione artistica, con 12 eliotipie della ditta Calzolari e Ferrari di Milano, dal titolo GRA CAR, Carpiano, Vigano Certosino e Selvanesco; lo studio: « L'altare di Carpiano. Le annotazioni del libro mastro delle spese della Certosa di Pavia e i caratteri stilistici delle sculture » nel giornale *Il Politecnico,* dal giugno al settembre 1895, ed altre pubblicazioni diverse in periodici quotidiani, nel *Monitore tecnico* di Milano e nell'*Archivio storico lombardo.*

[3] Quest'aggiunta parve sempre tanto dubbiosa agli studiosi, che lo stesso sig. comm. Beltrami la pubblica con caratteri in corsivo a pag. 127 della sua recente opera: *Storia documentata della Certosa.*

dall'annotazione del libro mastro della Certosa del 31 dicembre 1396, veniva fatta fino dalla pubblicazione di quel documento negli articoli del *Politecnico* intorno all'altare di Carpiano dal giugno al settembre 1895, nè sembrava del caso si valesse l'architetto Cesa Bianchi di quell'ipotetica argomentazione come di un'arguta sua disquisizione o di una voluta ommissione originaria, mentre poi in realtà quell'aggiunta, del resto sempre dubbiosa, poco assai viene per sè a concludere.

Qualche maggior interesse presentava il raffronto, desunto dagli Annali della fabbrica del Duomo, del prezzo dei marmi verso la fine del secolo XIV, per quanto concerne il prezzo consimile sborsato dai Certosini per le tre lastre di marmo fornite nel dicembre 1396 da Giovanni da Campione; ma le conclusioni non riescivano esaurienti affatto per la questione in contestazione, e, d'altronde una conferenza poco si presta per discussioni consimili, e farà duopo attendere anche a tal uopo che venga pubblicato il testo della conferenza medesima.

Ciò che può formar oggetto di discussione fin d'ora sono le conclusioni, cui si è accennato, del signor architetto cav. Cesa Bianchi riferibilmente all'altare di Carpiano, e cioè ch'esso sarebbe bensì scultura campionese, ma piuttosto della prima che non della seconda metà del XIV secolo, e che ad ogni modo non costituirebbe esso un altare, quale si presenta oggidì, ma sarebbe di preferenza un'arca funebre.

E vediamo quanto siavi di vero in tali due affermazioni che l'egregio architetto pose innanzi, del resto senza corredo di prova alcuna e solo con generiche presunzioni, che vaglieremo ad una ad una.

Ora, per chi conosce ed ha studiato attentamente gli otto bassorilievi dell'altare di Carpiano (V. tav. I e II) riesce inammissibile, in linea tecnica, ch'essi possano essere della prima metà del secolo XIV, e tanto meno poi anteriori alle sculture eseguite in Lombardia da Balduccio da Pisa.

Non conosciamo dei primi decennii del 1300 che poche opere campionesi, ed esse sono per lo più di Ugo, padre di Giovanni da Campione, o di altri artisti minori, e tutte riferibili a sepolcri od arche funebri.

Del 1308 è il monumento al vescovo Berardo de' Maggi, nella cattedrale di Brescia, che il Gotthold Meyer dubita essere stato eseguito dallo stesso Ugo da Campione, e del successivo anno 1309 il capolavoro di Ugo stesso, e cioè il sarcofago di Alberico Suardi, già in Santo Stefano di Bergamo ed ora a Lurano.

Di pochi anni posteriore (1319) e, dell'eguale artista campionese sarebbe l'arca al cardinale di Avignone, Guglielmo de Longhi, nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo, e del primo decennio del XIV secolo sappiamo essere parimente l'arca funebre di Alberto della Scala in Verona, ove egli venne a morte nel 1301, e che si appalesa essa pure di scuola campionese.

Ma il carattere scultorio di tutte queste arche funerarie campionesi dei primi decennii del XIV secolo è affatto diverso e ben lontano da quello complesso ed imponente che ci si manifesta tuttora nell'elaborato altare di Carpiano.

Premesso che in tutti quei sarcofagi non manca mai l'effigie del tumulato, avvertesi che quand'anche si volesse addurre che tale effigie potesse trovarsi sul coperchio dell'urna da adattarsi all'altare di Carpiano e che pretenderebbesi disperso, va notato che negli otto bassorilievi di quell'altare carpianese fa difetto ogni allusione al soggetto costantemente riprodotto in quelle urne del defunto presentato alla Vergine dai Santi ch'egli aveva più in onore.

Eppure quella raffigurazione era, per così dire, divenuta tipica nell'arte campionese e persistette anche nella scuola che alla medesima succedette, nei primordii del XV secolo, di Jacopino da Tradate, massime nei sarcofagi privi della statua del defunto.

Ravvisiamo infatti scolpito quel soggetto, e, per lo più, nel posto di mezzo dell'arca stessa nelle diverse fronti d'avello del XIV e XV secolo delle chiese di Sant'Eustorgio e di San Marco, e così nel monumento Torelli del 1412, e in altr'arca di sconosciuto presso il sepolcro dei tre Magi, nonchè nei sarcofagi a Stefano e Gaspare Visconti nella prima di

dette chiese, e nell'arca Aliprandi, in quella Bossi e nell'altra, originariamente d'un Trivulzio, nella navata destra del tempio di San Marco.

Altrettanto dicasi del sarcofago dei Fagnani, ora nel Museo archeologico di Milano, e di altro davanzale d'avello colà proveniente da Bruzzano, e così pure del frontale del sarcofago dei Borri nella chiesa del Carmine, nonchè infine, per tacere di molti altri analoghi, dell'arca del Decembrio e della fronte dell'urna funebre di Arrighino Ciocca, sopravanzate nell'atrio della basilica di Sant'Ambrogio.

Laddove invece l'artista campionese già aveva riprodotto nel monumento funebre la statua giacente del defunto, parve meno appropriata quella rappresentazione, e spesso vi si sostituì nella parte centrale dell'arca il soggetto della Pietà, ossia del Cristo ignudo uscente dall'avello fra le figure addolorate della Vergine Maria e di San Giovanni, come vedesi nella tomba foggiata da Balduccio da Pisa in onore di Guarnerio degli Antelminelli a San Francesco di Sarzana e nella tomba di Regina della Scala (V. tav. III), oppure la Vergine in trono, come nelle tombe di Rainerio degli Arsendi in Sant'Antonio di Padova o dei Carrara negli Eremitani di Padova stessa.

Altre volte invece si preferì adornare la fronte dell'arca con qualche soggetto riferentesi alla vita del defunto, di cui vedevasi superiormente la statua giacente, per lo più in atto di venire scoperta del lenzuolo funebre da due angeli laterali, e così vediamo nel mausoleo di Lanfranco Settala in San Marco di Milano, il Settala stesso che, seduto sulla cattedra, sta istruendo i suoi discepoli, a quel modo che aveva raffigurato il senese Cellino di Nese Cino de' Sinibaldi nel suo mausoleo del Duomo di Pistoia, e sta scolpito nella tomba del dotto Bentivoglio del 1436 in Santa Maria Maggiore di Bologna.

Nè va taciuto che in qualche caso, come, per esempio, nella tomba di Guglielmo da Castelbarco in Sant'Anastasia di Verona, benchè lo scultore abbia posta la statua colca del tumulato, al di sopra dell'avello, ripetè ugualmente nella fronte il tumulato stesso supplicante ginocchioni a' piedi della Vergine.

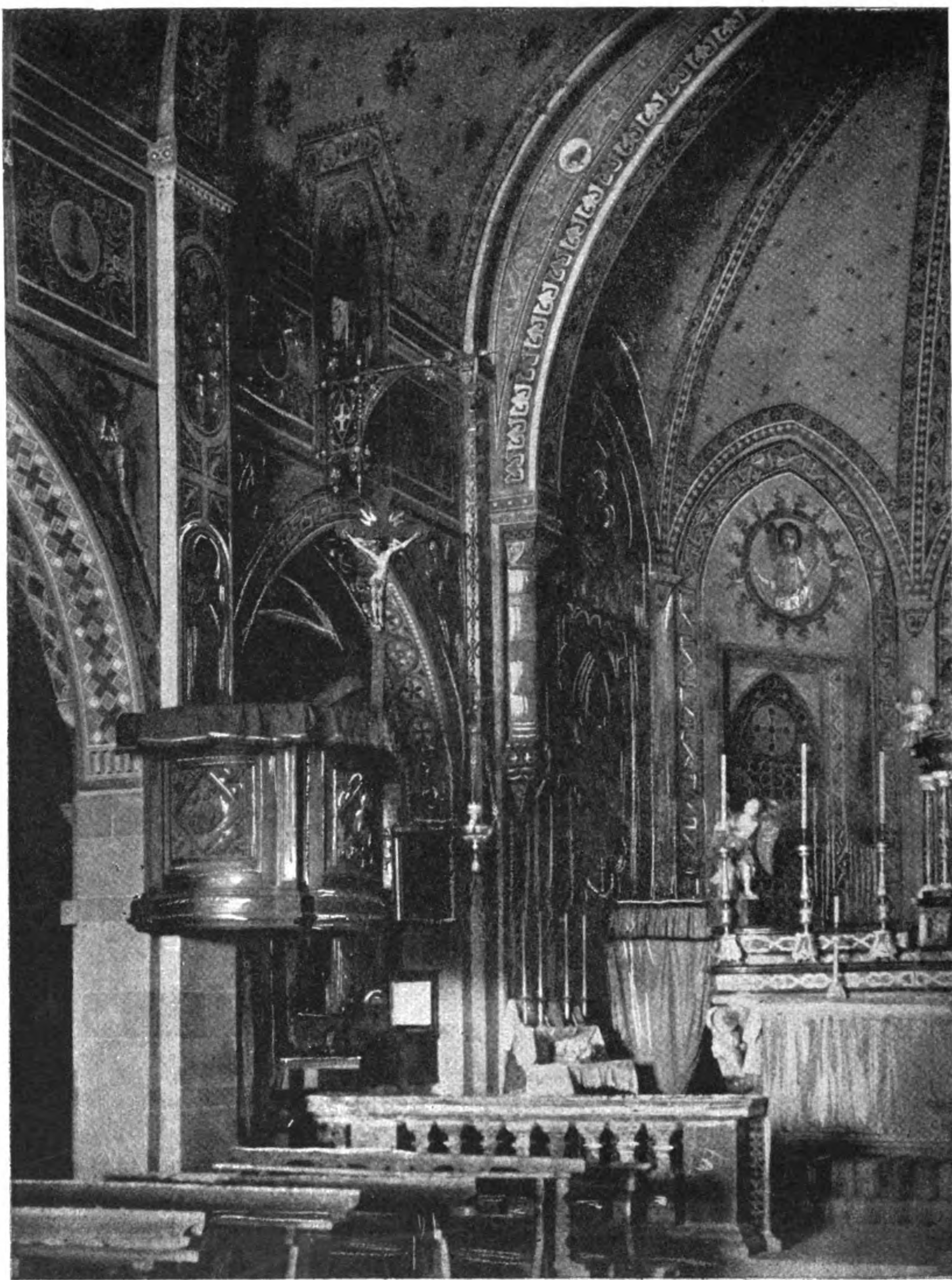
Nessuna di tali caratteristiche nell'organismo dell'altare di Carpiano perchè possa essere tenuto sulle generali un'arca funebre, e tanto meno poi un sarcofago della prima metà del XIV secolo.

Non già un accenno qualsiasi a quella raffigurazione del tumulato presentato alla Vergine o ad altra qualsiasi d'indole funeraria, e in quella vece una serie di otto bassorilievi scolpiti con accuratezza assai maggiore di quel che usassero gli artisti campionesi nelle arche sepolcrali, e rappresentanti, in altrettanti quadri, le otto scene principali della vita della Vergine secondo i Vangeli apocrifi.

Senza qui insistere sulla circostanza che fino alla seconda metà del XIV secolo con le tombe suntuose al gran vescovo Sant'Agostino degli Agostiniani di Pavia ed a Bernabò Visconti, già in San Giovanni alla Conca di Milano, non abbiamo esempio di sarcofagi isolati ed accuratamente scolpiti, come l'altare di Carpiano, su tutti e quattro i lati, ciò che esclude per sè che quell'altare possa essere qualche disperso avello della prima metà del XIV secolo, si è il carattere stilistico delle sculture che rivela artisti campionesi già addestrati alla scuola realistica di Giovanni di Balduccio da Pisa, quali furono, fra gli altri, Bonino, e più di tutti quel Giovanni da Campione, del quale per l'appunto si manifestano i tre bassorilievi del pallio posteriore.

Tale questione stilistica fu già ampiamente svolta nelle pagine del *Politecnico*,[1] nè è qui il caso, per evitare ripetizioni, di riporla in discussione; ma poichè negli articoli di quel periodico si ebbe di mira, per l'appunto, di dimostrare come bassorilievi di stile sì complesso ed elaborato quali sono quelli di Carpiano, non potevano che essere opera di qualcuno degli ultimi campionesi già addestrati alla tecnica, e al modo di comporre di

[1] « L'altare di Carpiano. Le annotazioni del libro mastro delle spese della Certosa di Pavia e i caratteri stilistici delle sculture », nei numeri dal giugno al settembre 1895.

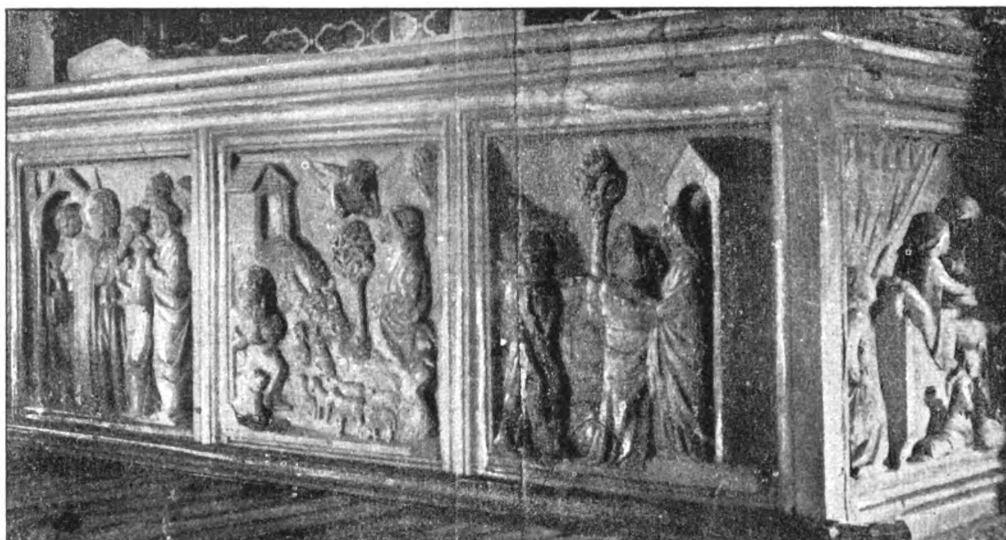


Tav. I. - CHIESA E ALTARE DI CARPIANO PRESSO MELEGNANO

Giovanni di Balduccio da Pisa, sarebbe stato conveniente che per ascriverli invece, di punto in bianco, alla prima metà del XIV secolo, venissero addotti i punti di raffronto e i motivi che determinavano siffatto giudizio.

E tale studio, paziente ed accurato, mentre poteva contribuire a chiarire la questione e a dare almeno qualche parvenza di giustificazione all'insostenibile asserto, avrebbe scongiurato indubbiamente l'incongruenza in cui incorse poscia l'architetto Cesa Bianchi argomentando che l'arca funebre, ora destinata ad altare di Carpiano, possa essere stata alla Certosa l'originario deposito della salma del duca fondatore Giovanni Galeazzo Visconti, e così un monumento del primo Rinascimento, noto essendo come le spoglie del duca non siano state portate alla Certosa che nel 1° marzo 1474.

Se, pertanto, erronea è a ritenersi la presunzione che nell'altare di Carpiano sia da ravvisarsi un'arca funebre anzichè un vero e proprio altare, evidentemente di provenienza



Tav. II. - BASSORILIEVI CAMPIONESI

della fronte e del fianco destro dell'altare di Carpiano, coi soggetti di Gioachino che vede respinte le sue offerte dal Tempio, di Gioachino che riceve l'annuncio celeste, e dell'incontro di Gioachino con Anna alla porta d'oro presso Gerusalemme. Nel fianco destro scorgesi il soggetto della Natività della Vergine.

dalla Certosa di Pavia, e che, per essere quadrifronte e magistralmente scolpito con ogni maggior diligenza, altro non poteva addimostrarsi che il rimosso altare maggiore di quel tempio, non molte parole sono a spendersi intorno a quest'ultima opinione messa innanzi dall'architetto Cesa Bianchi che, cioè, pur provenendo quel monumento di Carpiano dalla Certosa di Pavia, fosse pur sempre un'arca funeraria di qualche personaggio cospicuo sepolto originariamente nella Certosa pavese, e fors'anche l'arca stessa destinata a raccogliere la salma di Giovanni Galeazzo, fondatore del tempio, innanzi che riposasse nel sarcofago di Cristoforo Romano e Benedetto Briosco del 1497, ultimato poi solo nel 1562.

Ora, nell'esporre siffatta presunzione, non appoggiata ad alcun serio documento, e che accrescerebbe, del resto, l'interesse grandissimo che già offre per sè l'altare di Carpiano, si è sorvolato sopra una questione di capitale importanza nello studio di quel monumento, e cioè su quella che per essere gli otto bassorilievi che l'adornano di pretto stile campionese, non può il medesimo essere posteriore al 1398 in cui venne a morte l'ultimo degli artisti di quella scuola, Giovannino de' Grassi, ed è quindi da classificarsi, senza ambagi, fra le opere d'arte del XIV secolo.

Senonchè, premesso questo cànone indiscutibile, come può sostenersi, con ombra appena di lieve fondamento, che debba vedersi nell'altare di Carpiano qualche arca funebre di provenienza dalla Certosa? Senza qui appoggiarci troppo su quanto sostenne l'on. Beltrami, che cioè il tempio della Certosa non sia sorto che verso la metà del XV secolo, su di che molti sono ancora i dubbi nel campo degli studiosi, ciò che sappiamo da positivi documenti si è che nel 1402 non erano state poste della chiesa che le fondamenta perimetrali, le quali non si elevavano da terra che d'un metro all'incirca; e come può supporsi che in tale stato di cose si pensasse ad erigere colà un avello funerario di tanta magnificenza quale sarebbe, ove esso fosse veramente tale, l'attuale altare di Carpiano?

E notisi che riesce per sè assolutamente escluso che quell'opera d'arte del XIV secolo potesse essere stata per eccezione approntata nei primi anni del XV secolo e per lo stesso duca fondatore venuto a morte nel 1402, giacchè è noto che, spentosi il duca di peste a Melegnano, venne di là trasportato a Viboldone dapprima, e poscia alla basilica di San Pietro in Ciel d'oro, ove rimase il di lui cadavere fino all'anno 1474, nel qual anno soltanto, dietro insistenza del duca Giovanni Galeazzo Maria, si fece luogo al trasporto della di lui salma alla Certosa di Pavia. [1]

Pervenuta colà, con ogni maggior pompa, è noto come, in attesa del grandioso sarcofago che i Certosini erano intenzionati di erigergli, e che non sorse che ottantasett'anni dopo, fu la salma di Giovanni Galeazzo Visconti deposta in una cassa elevata dal suolo, e cui si perveniva a mezzo d'una scala, come narra il francese Commines, per vedere di là il cadavere stesso del duca, di cui sentivasi anzi il fetore. A maggior decoro di quel provvisorio deposito che sorgeva dietro l'altar maggiore del tempio, posto allora, secondo l'uso delle Congregazioni monastiche, sotto la cupola all'incrocio delle due navate, narra anzi il Commines come avessero i Certosini fatta porre una statua equestre del duca, che dall'andito del presbitero in cui sorgeva pareva dominasse alteramente l'altare maggiore del tempio, a un dipresso com'era stato notato per la statua equestre di Bernabò Visconti nella chiesa di San Giovanni in Conca.

Pur dopo la descrizione abbastanza dettagliata che fa il De Commines di quella sepoltura ducale, non abbiamo ragione di ritenere che la cassa, munita d'un vetro da cui si poteva scorgere l'effigie del duca, fosse un avello di marmo, e tanto meno riccamente istoriato qual è l'altare di Carpiano; ed anzi tutto induce a ritenere che di legno parimenti fosse il simulacro del duca a cavallo, che dal presbitero guardava imperiosamente verso l'altar maggiore su cui stava allora, a guisa di pallio d'altare, il trittico in denti d'ippopotamo di Baldassare degli Embriachi.

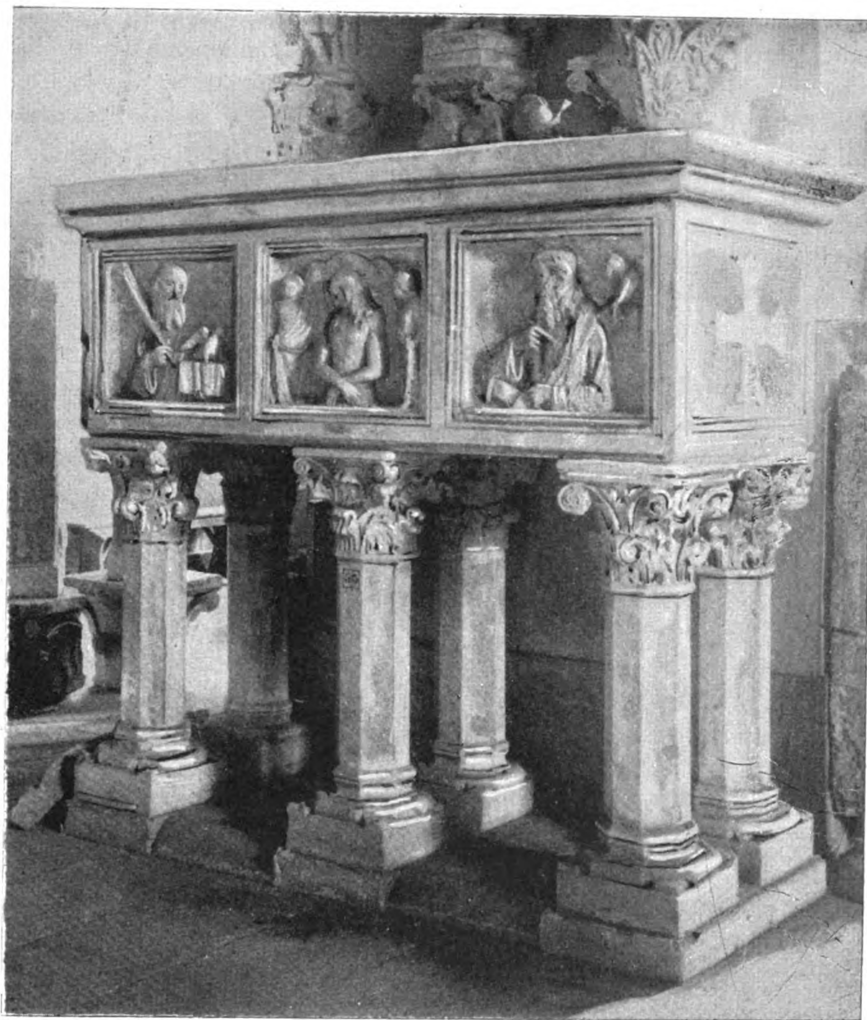
Dal modo con cui testualmente si esprime lo storico Filippo Commines, ambasciatore di Carlo VIII, a proposito di quella sepoltura provvisoria di Giovanni Galeazzo nella Certosa di Pavia, parrebbe si trattasse di opere stabili in muratura, ed anzi di marmo, ma dubitasi vi sia stato abbaglio da parte del Commines, e con maggior verosimiglianza può ritenersi constasse quel sepolcro, secondo l'uso dei tempi, di una cassa di legno dipinta con gli scudi del ducato e delle città soggette, e così di una statua equestre parimente di legno, a somiglianza di quella che precisamente verso quell'epoca veniva fatta costrurre a Norimberga per il monumento funebre del generale Colleoni a Bergamo.

Ad ogni modo, ecco come descrive il Commines succintamente, ma con bastante chiarezza, quel monumento sepolcrale (lib. VII, cap. IX):

[1] Sta però di fatto che nella disposizione di ultima volontà del duca Giovanni Galeazzo, egli aveva espressamente ordinato d'essere sepolto in tomba di marmo dietro l'altar maggiore della Certosa, con sovrappostavi l'immagine sua sedente, ed in abito ducale; e siccome quel testamento è del 1397, e così d'un anno solo posteriore all'inaugurazione della Certosa, lascia supporre tale circostanza, come già s'è dimostrato anche con l'annotazione del libro mastro delle spese del 28 luglio 1396, che l'altare maggiore del tempio sotto la cupola fosse già apprestato, o, quanto meno, in corso di costruzione.

« Toutes fois le corps de messieurs Galéas est aux Chartreux à Pavie, près du parc, plus haut que le grand autel, et le m'ont monstré les Chartreux, au moins ses os (et y monte l'on par une eschelle) lesquelles sentaient comme la nature ordonne; et on pouvait voir paintes à l'entour de luy les armes de plusieurs cités qu'il avait usurpées; et lui et son cheval estoient plus hauts que l'autel et taillez de pierre, et son corps sous le pied du dit cheval ».

Ma, quand'anche quell'avello provvisorio fosse di marmo, e decorosamente adorno di sculture, qual nesso innanzi tutto fra i bassorilievi dell'altare di Carpiano, con otto storie



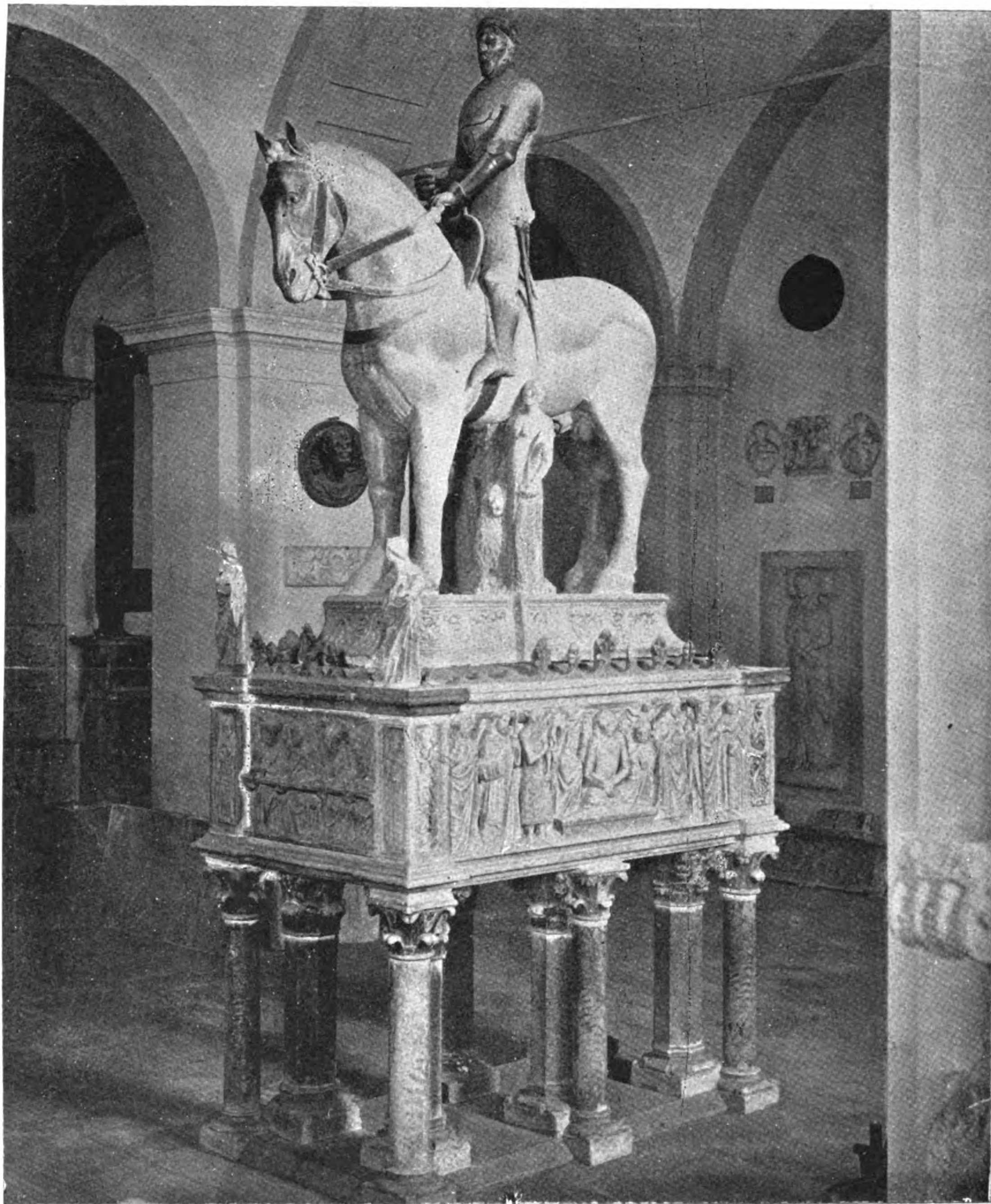
Tav. III. - SARCOFAGO DI REGINA DELLA SCALA

(Nel Museo archeologico di Milano)

della Vita della Vergine secondo i Vangeli apocrifi, e i soggetti scultorii che potevano presumibilmente decorare un avello ducale?

Nessuno affatto, e d'altronde, dal momento che quella sepoltura interinale alla Certosa di Giov. Galeazzo non ebbe luogo che nell'anno 1474, come si poteva in quell'epoca apprestare un avello funerario con sculture del XIV secolo?

E che i bassorilievi dell'altare di Carpiano si rivelino come sculture campionesi del secolo XIV, e non assolutamente posteriori, è caposaldo importante nella definizione dell'astruso quesito, tantochè non si sa comprendere come l'arch. Cesa Bianchi abbia potuto mettere innanzi con tanta asseveranza quella singolare presunzione, mentre poi aveva prima



Tav. IV. - SARCOFAGO DI BERNABÒ VISCONTI, DEL 1370 CIRCA
ora esistente nel Museo archeologico di Milano

dichiarato che propendeva a ritenere le sculture di Carpiano piuttosto della prima che non della seconda metà del XIV secolo, lo che è parimenti giudizio infondato e che non regge alla critica sotto il rispetto stilistico di quell'insigne monumento.

In qual conto pertanto possono tenersi, se non in quello di mere ed inaccettabili ipotesi, le presunzioni poste innanzi dall'arch. Cesa Bianchi, che cioè l'altare di Carpiano, anzichè l'altare originale della Certosa pavese, fosse l'arca funeraria, andata dispersa, di Beatrice d'Este, moglie di Galeazzo I Visconti e madre di Azzone Visconti, signore di Milano, oppure il sarcofago di quell'artefice Dondi, detto degli Orologi, che certa fama si acquistò infatti nell'arte sua, ma non poteva certo meritare l'onore di una sì ricca sepoltura, nè alla Certosa, nè in Carpiano, dal momento che lo sappiamo morto a Genova nel 1404?[1]

Il sarcofago di Beatrice d'Este, spentasi nel 1334, che già sorgeva nel tempio di San Francesco Grande, e che abbiamo ogni ragione di credere fosse di mano dello stesso Giovanni di Balducci di Pisa, non consta sia andato disperso prima della rovina incolta a quel tempio dei Minoriti, colla caduta delle volte anteriori nel 1688, se non piuttosto colla dispersione dei sepolcri ed arredi di quella chiesa all'epoca della Cisalpina, nell'ultimo decennio del XVIII secolo, e come può spiegarsi in epoche a noi così vicine la magica comparsa nella chiesa di Carpiano di un monumento di sì peregrina importanza?

Bastava a malapena che l'egregio architetto scorresse le vicende principali della chiesa parrocchiale di Carpiano, riassunte nella prima monografia su quella chiesa e sul suo prezioso altare del 1396, per avvedersi tosto come, nelle strettezze persistenti in cui trovossi quella parrocchia retta dai Certosini dal 1520 fino al 1782, non era assolutamente presumibile l'acquisto da sua parte di un'arca funebre di tanto pregio ad uso altare, nè nel XVII nè nel XVIII secolo!

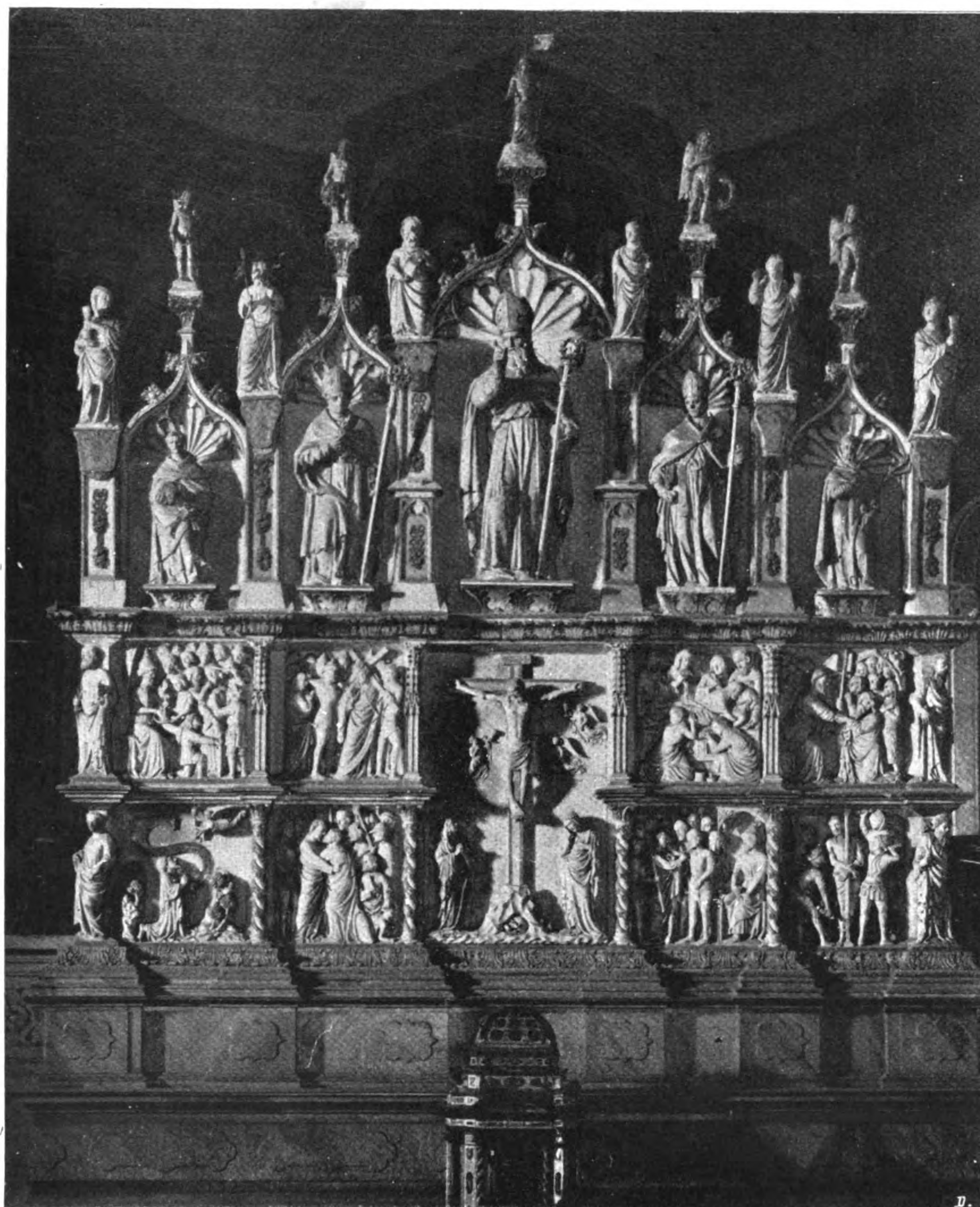
Avvertasi poi che le stesse dimensioni dell'altare di Carpiano escludono da sole che potesse servire convenientemente ad uso d'arca funebre, pur ammettendo che, stante la circostanza d'aver esso sculture su tutti e quattro i lati, si trattasse d'un avello funebre tenuto sollevato dal suolo a mezzo di colonne, che l'arch. Cesa Bianchi, senza preoccuparsi troppo delle ragioni di statica, riterrebbe possano essere le colonne medesime a spirale del pronao di Carpiano, cui aggiungerebbe, a maggior sussidio, le altre otto colonnine della Grangia o castello di Carpiano.

Ora, di monumenti consimili dell'arte campionese non abbiamo che il poderoso sarcofago di Bernabò Visconti, della metà del XIV secolo (tav. IV), e più precisamente del 1370 all'incirca, la cui arca destinata a sorreggere la statua equestre del defunto è della lunghezza di m. 2.80 e della larghezza di m. 1.60. Va però notato che quella grande arca, di poco superiore in proporzioni all'altare di Carpiano, è sorretta in basso, non già da quattro sole colonne a spirale, smilze e snelle come sono le attuali del pronao di Carpiano, ma sibbene da dodici colonne o pilastri ottagonali di robusti materiali e tozze forme, atte così a maggior resistenza.

Notisi però che, benchè siavi la statua colossale a cavallo di Bernabò Visconti, anche nei bassorilievi che adornano quell'arca funebre fa chiara mostra di sè nel lato sinistro il soggetto del tumulato presentato da San Giorgio al Cristo crocifisso, mentre, come già osservammo, nessuna raffigurazione scultoria havvi nell'altare di Carpiano che possa lasciar tradire l'originaria sua asserita destinazione di avello funebre.

Nè fa duopo di astenersi dal rilevare come ben diverse sono le modanature specialmente al basso dell'urna, che nell'altare di Carpiano non hanno alcuna rientranza al basso

[1] Sta di fatto, come accennò il conferenziere, e ripetè ultimamente il comm. Beltrami nell'annotazione a pag. 32 della sua « Storia documentata della Certosa di Pavia », che al Dondi degli Orologi era stato assegnato fin dal 1384 il feudo di Carpiano, col non lieve reddito di 2000 fiorini, ma il feudo stesso fu poi donato dallo stesso Gian Galeazzo alla sorgente Certosa di Pavia nel dicembre del 1393, e il Dondi non venne a morte che a Genova e parecchi anni dopo.



Tav. V. - TAVOLA D'ALTARE MARMOREA DELL'ULTIMO DECENNIO DEL XIV SECOLO
attribuita a Giovanni de Grassi ed ora nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano

sì da lasciar divedere trattarsi di un monumento destinato ad aver solida base ed a sorgere dal pavimento direttamente, mentre rimangono sminuite da una gola rovescia in quelle dell'arca a Bernabò Visconti, e così nell'arca di Regina della Scala, pel fatto appunto che dovevano quelle tombe venir invece sorrette da numerosi pilastri. E chi sa quanto gli artefici campionesi fossero pedissequi osservatori delle forme e prescrizioni scultorie ed architettoniche proprie e specifiche dei diversi monumenti, darà certo gran peso a siffatta circostanza.

Un'altra arca funebre della metà del XIV secolo, sorretta essa pure a certa altezza dal suolo non già con dodici, e neppure con quattro colonne, ma sibbene con due sole, è quella di Ottone Visconti, arcivescovo e signore di Milano, morto nell'agosto 1295, e di Giovanni, suo pronipote, arcivescovo e signore, come il parente, morto nel 1354, che volle essere seppellito nell'istesso tumulo.

Vedesi oggidì, quest'avello funebre, già posto in passato nell'antica chiesa di Santa Maria Jemale e poi nell'abside del Duomo stesso, nella prima navata a destra del tempio, ed ha esso pure i caratteri della locale arte campionese.

Solo deve osservarsi che la scultura vi è riservata nel coperchio esclusivamente per l'effigie del defunto e pei simboli agli angoli de' quattro evangelisti, e che l'arca non è già isolata affatto, ma addossata per intiero ad uno dei lati maggiori della parete destra del tempio; cosicchè sotto questo rispetto mal reggerebbe un raffronto che si volesse fare fra detto monumento e l'altare di Carpiano, che è di dimensioni assai maggiori, ed ove fosse realmente un'arca funebre doveva levarsi isolato da tutti i lati per rispetto alle sculture pregiatissime che d'ogni parte lo recingono.

Tre monumenti di prim'ordine, e che, per la serie complessa dei vari soggetti religiosi presi ad illustrare e per le proporzioni loro si avvicinano, assai più delle citate urne funebri, all'altare di Carpiano, e che sappiamo poi essere tutti e tre degli ultimi decennii del XIV secolo, i primi due, a dir vero, di artisti toscani e più propriamente aretini, ma l'altro manifestamente di stile campionese, sono il Tabernacolo dell'Orcagna, in Or San Michele di Firenze, del 1359, l'altare della Cattedrale di Arezzo, già attribuito in passato erroneamente a Giovanni Pisano (1286) e che è invece opera del 1375, di Giovanni di Francesco di Arezzo, e da ultimo l'ancona marmorea di Sant'Eustorgio in Milano, opera donata, al dir dell'Alleganza, da Giovanni Galeazzo Visconti verso la fine del XIV secolo, e che il Mongeri ascriverebbe a Giovannino de' Grassi, morto nel giugno 1398.

Ma tutte e tre queste opere scultorie che hanno assai maggior attinenza coll'altare di Carpiano delle opere campionesi della prima metà del XIV secolo, sono altari chiesastici, quale fu originariamente, e lo è tuttora, la mensa quadrifronte di Carpiano, già alla Certosa di Pavia, e non già avelli e sepolture funebri.

Che se i due primi monumenti citati non sono già campionesi, ma fiorentino l'uno e di Arezzo il secondo, l'affinità notata esiste pur sempre, ed anzi essendo anteriori di qualche decina d'anni all'altare iniziale della Certosa di Pavia del 1396, ora a Carpiano, possono tenersi come i modelli insigni da cui tolsero gli artisti campionesi che lo foggiarono, Giovanni e Domenico da Campione, l'idea prima di quel primitivo e meraviglioso adornamento della gran Certosa.

E notisi che ad avvalorare tale circostanza sta il fatto, che anche nell'altare di Carpiano, come già nel Tabernacolo di Or San Michele del 1359 e nell'altare di Arezzo del 1375, sono precisamente le scene stesse della Vita della Vergine secondo i Vangeli apocrifi che fornirono i soggetti decorativi di quei due altari.

Nè va taciuto che, essendo caldo iniziatore presso il duca della fondazione della Certosa di Pavia quel Padre Stefano Macone, che Gian Galeazzo aveva richiesto espressamente e fatto venire da Siena, terra d'artisti insigni a quell'epoca, come Toscana tutta, riesciva facilmente spiegabile che si predisponesse per la sorgente Certosa pavese un altare della suntuosità e colle decorazioni scultorie medesime di quei celebrati altari di Firenze e d'Arezzo,

tanto più quando si abbia presente che il Giulini attribuisce a Nicolò de Lelli, detto pure Nicolò d'Arezzo, una parte importante nella prima edificazione dell'insigne Certosa pavese.

E si sono fatti studi e raffronti sul luogo per vedere se non si dovesse ravvisare alle volte la mano d'un artefice fiorentino nei bassorilievi di Carpiano, anche pel fatto che consono in tutto al modo di sviluppo dato dai Toscani alla Natività della Vergine è quel soggetto scultorio nel pallio carpianese, ma i risultati furono negativi, e pur accennandosi al movente che determinò l'attuale decorazione di quell'altare ed alle manifeste rassomiglianze con quelle opere d'oltre Appennino, s'è dovuto riconoscere che campionese affatto è lo stile del lavoro, e che se v'ha una lieve imitazione in qualche quadro della scuola fiorentina già insegnata ai campionesi da Giovanni di Balduccio di Pisa, campionese in tutto è la scultura tanto dei tre bassorilievi del lato anteriore e dei due dei fianchi del pallio, quanto dei tre bassorilievi dal lato posteriore, più specialmente ascritti a Giovanni da Campione.

Una forma di ancona, anzichè quella di un vero e proprio altare, e soggetti attinenti alla Passione del Redentore anzichè a quelli della Vita della Vergine, ha il terzo monumento citato, di stile campionese esso pure e tuttodì esistente nel tempio di Sant'Eustorgio in Milano (V. la tav. V); ma, quanto all'attuale sua disposizione, non va dimenticato che andò soggetto quell'altare a radicali trasformazioni nel principio del XVII secolo, allorchè il Richini vi aggiunse la montagna di tufo, ora tolta, e le statue alla sommità di Santi diversi, e per ciò poi che concerne la diversità dei soggetti poco influisce al riguardo, dacchè si hanno anche qui bassorilievi con scene complesse e disposti in una serie ordinata, quali vedonsi nelle otto tavole marmoree scolpite dell'altare di Carpiano.

Ed ora, per non prolungare più oltre questo studio stilistico, tanto più di fronte ad un'opinione esternata accademicamente in una conferenza, ma che non ebbe ancora l'onore della pubblicità, concluderemo che i citati raffronti artistici escludono, come infondata, la presunzione accampata dal signor arch. cav. Cesa Bianchi, che nell'altare di Carpiano debba vedersi un'arca funebre.

I caratteri poi stilistici delle sculture, sui quali già si è molto discusso negli articoli del *Politecnico* dal giugno al settembre 1895, e su cui sorpassò di volo l'arch. Cesa Bianchi, non concordano per nulla coll'avviso posto innanzi che si tratti di opera campionese della prima metà del XIV secolo, ma confermano anzi che si tratta di opera degli ultimi decennii del secolo anzidetto, ritenuto che non merita per sè alcuna confutazione il giudizio ipoteticamente emesso, che, pur provenendo, com'è di fatto, dalla Certosa di Pavia l'attuale altare di Carpiano, abbia potuto far parte come urna funebre della sepoltura provvisoria eretta al duca Giovanni Galeazzo Visconti nella Certosa stessa, dopo il trasporto della di lui salma in quel tempio, avvenuto solo l'anno 1474.

Fin qui s'è discorso unicamente dei criterii artistici che escludono come possa l'attuale altare di Carpiano, con sculture campionesi della fine del XIV secolo, essere stato invece originariamente un'arca funebre; ma che dire di quell'opinione, messa innanzi senza alcun convincente apprezzamento, per poco che si esamini l'altare stesso e si abbiano presenti le circostanze per cui fa duopo concludere sulla sicura provenienza sua dalla Certosa di Pavia?

Gli otto bassorilievi di quest'altare di ben m. 2.60 di lunghezza per una larghezza di m. 1.30 e per un'altezza di circa m. 1, tre dei quali, e cioè quelli del lato posteriore, si rivelano dello stile ben conosciuto e studiato di Giovanni da Campione, e gli altri cinque d'un altro campionese più ligio alla propria scuola, — rappresentano la serie delle scene della Vita della Vergine secondo i Vangeli apocrifi, che mai non vediamo riprodotti su alcun avello funebre, ma solo sugli altari o edicole destinate al culto.

Nel bassorilievo della Natività della Vergine, sul fianco destro dell'altare, vediamo poi effigiata, sotto le spoglie della partoriente Sant'Anna, la duchessa stessa di Milano, fondatrice della Certosa di Pavia, Caterina Visconti, come appar chiaro dalla cuffia ducale, coi

gigli di Francia, che le cinge le tempie,[1] e questa raffigurazione oltremodo significativa, mentre trova piena spiegazione in un monumento tolto alla Certosa di Pavia, ed anzi nell'altar maggiore iniziato fino dal 1796,[2] non avrebbe alcuna ragione d'essere in un'arca funebre e neppure in un altar maggiore che non fosse a quell'insigne tempio destinato.

E già si è osservato come quegli otto bassorilievi, appunto per avere le scene della Vita della Vergine secondo i Vangeli apocrifi, si accordano a meraviglia colla tavola o pala d'altare in dente d'ippopotamo, che lo sormontava, e rimasta relegata alla Certosa di Pavia nella sagrestia vecchia.

Poi, come dubitare che quell'altare di sì ricca fattura e di sì alto pregio non sia importazione certosina, dal momento che la chiesetta di Carpiano fu dedicata invece a San Martino, e alla Vergine doveva essere eretto per rito l'altar maggiore della Certosa, e che la Certosa di Pavia poi per l'appunto assunse e tenne il beneficio parrocchiale di Carpiano dal 1520 al 1782?

Non sono della facciata della Certosa stessa le due statue d'apostoli dell'Antonio Mantegazza e i bei medaglioni dell'Omodeo che scorgonsi sulla fronte della chiesa di Carpiano, insieme colle colonne del ciborio intorno all'altare che, per deficienza di spazio, non potevano essere utilizzate in quel ristretto ambiente del presbitero di Carpiano?

Non sono provenienti dalla Certosa il lavabo della sagrestia, e non furono apprestate dai certosini medesimi le campane e le porte della chiesa e le altre opere tutte di adornamento, compresivi i ricchi arredi sacerdotali, di cui alcuni vi si ammirano tuttora? E non porta infine l'altare di Carpiano scolpita, sotto le spoglie di Sant'Anna, l'effigie stessa della duchessa Caterina Visconti, l'ispiratrice prima della fondazione della Certosa?

Un tal cumulo di dati, meramente indiziali, se vuolsi, ma persuasivi e comprovanti al massimo grado, inducono quindi a concludere che non devesi nell'attuale altare di Carpiano altro ravvisare fuorchè l'originario altar maggiore della Certosa di Pavia, ivi portato dai padri certosini stessi e collocato definitivamente a posto l'anno 1567,[3] e *le temps venra,* come dice il motto antico che abbiamo preso a nostra divisa, in cui sarà chiarita definitivamente una questione archeologica di tanta importanza, e che riflette il rinvenimento artistico di maggior peso che si ricordi da una cinquantina d'anni in qua.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

[1] Veggasi l'apposita monografia « Cenni e curiosità d'iconografia ducale nella Certosa di Pavia ed a Carpiano » sul *Politecnico* del mese di aprile 1896, con tre tavole illustrative.

[2] Lo stesso signor comm. Beltrami, a pag. 48 della sua « Storia documentata della Certosa di Pavia », riconosce tutto il valore dell'annotazione che sussiste al riguardo nel primo libro mastro delle spese del 1396, sotto la data 8-12 agosto, «*pro fatiendo cavamentum unius pironi posterioris altaris majoris ecclesie* », e invano si sforza di attenuarne l'importanza dicendo che si voleva forse designare il pilone posteriore all'altar maggiore.

[3] Documenti d'archivio ci mettono in grado di designare questa data per l'inaugurazione a Carpiano di quel cospicuo altare, e aggiungeremo che, secondo le costumanze dei tempi, vi fu messo dentro un fiasco pieno d'olio di oliva e di vino rosso, che col tempo avrebbe dovuto cambiarsi in balsamo. *Et qui virra, verra,* come dicono i Francesi, non senza qui osservare che l'ispezione nell'interno dell'altare di Carpiano del 1° ottobre u. s. confermò pienamente la veridicità di tali circostanze.

RECENSIONI

GUSTAVO UZIELLI. **Ricerche intorno a Leonardo da Vinci**, ser. I, vol. I, ediz. 2ª. Torino, Loescher, 1896.

La seconda delle ricerche intitolata: *Leonardo da Vinci e la sua famiglia,* è cresciuta talmente di mole, che se l'autore avesse sviluppata un poco più la parte che riguarda il primo trentennio della vita dell'artista e la sua educazione artistica e scientifica, essa potrebbe dirsi una vera storia di Leonardo da Vinci.

La giovinezza è senza dubbio il periodo più oscuro nella vita di tutti i grandi uomini, ma appunto per questa ragione e perchè in quell'età si formano le idee e i concetti che nel rimanente della vita si svolgono e si modificano, è l'età che più si raccomanda alle ricerche dei critici.

L'A. è tanto laconico intorno a questo periodo, che non commenta in alcuna guisa le parole dell'anonimo del Milanesi, che lasciò scritto di Leonardo: « Stette da giovane col magnifico Lorenzo dei Medici, et dandoli provvisione per sè il faceva lavorare nel giardino di piazza S. Marco ».[1]

Il lettore che trova questa notizia nuda e cruda come l'abbiam riferita, è tentato di supporre che Leonardo fosse adibito dal Magnifico in qualità di giardiniere o riattatore dei lavori del giardino.

Invece Giorgio Vasari dà le più ampie notizie intorno a questo giardino di piazza S. Marco, ove era una vera scuola od accademia di belle arti. Infatti, nella Vita di Michelangelo egli scrive, che essendosi rinvenuti in quel giardino molti antichi oggetti d'arte, Lorenzo ne avea formato un museo di cui avea affidata la direzione al vecchio Bertoldo, discepolo del Donatello adibendolo « non tanto per custode o guardiano delle belle anticaglie, che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perchè, desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e scultori eccellenti, voleva che essi avessero per guida e per capo il sopradetto Bertoldo; ed ancora che ei fusse sì vecchio, che non potesse più operare, era nientodimanco maestro molto pratico e molto reputato ».[1]

[1] UZIELLI, pag. 48.

Pare che quella scuola avesse per principal obiettivo la scultura. Infatti, il Vasari prosegue: « Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura ed alla scultura, che nei suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, come si trovavano molti pittori di grandissimo pregio e fama, deliberò, come io dissi, di fare una scuola ».[2]

Questo ci porta a credere, contrariamente a quanto si è ritenuto fin oggi, che Leonardo nell'età giovanile fosse adoperato dal Magnifico *principalmente come scultore.*

Il giardino di piazza S. Marco era stato addirittura riempito d'antiche e buone sculture, « e la loggia, i viali e quasi tutte le stanze erano adorne di buone figure antiche di marmo, di pitture e di altre cosiffatte cose di mano dei migliori maestri che mai fossero stati in Italia e fuori. Le quali tutte cose, oltre al magnifico ornamento che facevano a quel giardino, erano come una scuola od *accademia* ai giovanetti pittori e scultori ed a tutti gli altri che attendevano al disegno ».[3]

Una circostanza di cui Leonardo non dovè essere troppo contento, fu certamente la preferenza che si dava in quella scuola ai giovani nati di famiglie nobili, « perchè Lorenzo teneva per fermo che quelli che nascono di sangue nobile possano più agevolmente in ogni cosa venire a perfezione e più presto che non fanno le genti basse, nelle quali comunemente non si veggono quei concetti nè quel maraviglioso ingegno che nei chiari di sangue si vede ».[4]

[1] VASARI, *Vita di Michelangelo.*
[2] VASARI, ivi. Vedi inoltre *Vita del Rustici.*
[3] VASARI, *Vita di Torrigiano Torrigiani.*
[4] VASARI, ivi.

Peraltro, se Lorenzo preferiva i nobili, non escludeva i popolani: anzi, « non solo dava provvisione da vivere e vestire a coloro, che essendo poveri, non avrebbero potuto esercitar lo studio del disegno, ma ancora donativi straordinari a chi meglio degli altri si fosse in alcuna cosa adoperato: onde gareggiando fra loro i giovani studiosi delle nostre arti, divennero artisti eccellenti ». [1]

Fra i provvisionati fu appunto il Vinci, come abbiam visto dalle parole dell'anonimo.

Bertoldo insegnava ai suoi giovani d'aver altresì cura del giardino e di molti disegni, cartoni e modelli preziosissimi che vi si custodivano di mano di Donato, Pippo, Masaccio, Paolo Uccello, fra Giovanni Angelico, fra Filippo Lippi ed altri maestri fiorentini e forestieri.

Da quest'Accademia, di cui la notizia non avrebbe dovuto esser ignota all' Uzielli, uscirono i più grandi fra gli artisti della rinascenza. Oltre Leonardo da Vinci taciuto dal Vasari e rammentato dall'anonimo, vi furono allevati al culto del bello Michelangelo Buonarroti, Francesco Granacci, Torrigiano Torrigiani, Lorenzo di Credi, Giovan Francesco Rustici, Niccolò di Domenico Soggi, Giuliano Bugiardini, Baccio da Montelupo, Andrea Contucci dal Monte S. Savino ed altri molti.

Ci perdonerà il lettore di questa lunga diversiva per aver ricostruito un punto della vita di Leonardo lasciato inesplorato in tutte le biografie del grand'uomo, non esclusa quella che stiamo esaminando.

Nonpertanto la storia delle vicende occorse a Leonardo durante il suo soggiorno in Milano è trattata dall' Uzielli in modo completo ed esauriente e riempie almeno in parte la mancanza fin qui lamentata in Italia d'un buon lavoro su Leonardo da Vinci.

Senza dubbio in quest'opera si notano degli errori e talvolta gravi, ma son dovuti quasi esclusivamente all'impossibilità che un sol uomo accolga nel suo cervello tante cognizioni, quante ne accolse il grande artista scienziato.

Ci contenteremo di addurre un solo esempio di questa verità.

A proposito del gigantesco cavallo per la statua equestre di Francesco Sforza, cavallo di cui Leonardo eseguì un modello in argilla ed aveva dato le disposizioni opportune per gettarlo in bronzo, benchè poi non fosse gettato, perchè il Duca di Milano, assorto in preparativi di guerra, non potè sostenerne l'ingente spesa, l' Uzielli scrive:

« Il De Marchi conferma ed illustra con le seguenti parole quelle dell'anonimo fiorentino e mostra inoltre come Leonardo precedesse i fonditori in metallo di tempi posteriori, i quali riconobbero la necessità di far la fusione *in più d'una forma*, perchè il metallo fosse omogeneo e in eguale stato di liquidità ». [1]

Ora, che Leonardo avesse gettato il cavallo in più d'una forma, a meno che non avesse voluto farlo in più pezzi, non era possibile. Ma quale scopo ci poteva essere a gettare il cavallo in più forme? La solidità del monumento ne avrebbe sofferto gran danno e la saldatura delle parti sarebbe riuscita un' impresa praticamente impossibile. I grandi getti, come, per esempio, il *Carlone* d'Arona, furon fatti sempre in una forma sola.

Ma ciò che asserisce il De Marchi, di cui appresso riferiamo le parole, si è che Leonardo si valse di *tre fornaci*, per fondere il metallo che *in esso cavallo*, cioè nell'unica forma del cavallo, andava.

« Dicono che Leonardo de Vinzo Toscano valente scultore, volendo fare un cavallo di metallo al Duca di Milano non si fidò di una fornace sola, ma ne volse tre, le quali potessero disfare il metallo che in esso cavallo vi andava: la ragione che dava diceva che il fuoco d'una fornace non poteva far venire in bagno tanta quantità di metallo, perchè non poteva arrivare per sino al fondo: ancora che di sopra si vedesse il metallo disfatto, non per questo era disfatto quello da basso: per la gran quantità e per il grave peso non si può maneggiare con perticoni ancora che sia disfatto: e in verità incontrò una volta a maestro Gio. Cutura d'Avignone facendo artiglieria in Pavia, [che] pose tanto metallo in fornace, che di sopra era in bagna e da basso era come latte caggiato, e così non potè venire il getto ».

Sarebbe stato materialmente impossibile, e Leonardo lo previde, fondere in un sol fornello 200,000 libbre di metallo, per la difficoltà che la sola illuminata teoria di Leonardo presagì, mentre altri, fra cui il Cutura, conobbero solo dalla pratica.

La narrazione del De Marchi è perfettamente in armonia con gli appunti di Leonardo:

« Se io avessi a fare uno gran gietto.

« Se avessi a fare uno gran gietto di ciento mila

[1] Vasari, ivi.

[1] Uzielli, pag. 169-170.

libbre, falo con due fornelli con 2000 libbre per ciascuno o insino in 3000 libbre il più ».[1]

Nello stesso codice sono precetti per allegare i metalli, pulire i getti, evitare il congelamento, aumentare la fusione, illotare i fornelli, ecc., che ci mostrano con quanta cura Leonardo si apparecchiasse a superare la difficoltà dal Vasari stimata *incredibile*.

Inoltre abbiamo un piccolo schema, che ci dà una idea della disposizione, forma e grandezza dei 4 fornelli (invece di 3 come scrive il De Marchi) che dovevano colare il bronzo l'uno nella testa del cavallo, il secondo nella parte media del corpo, il terzo nel treno anteriore, il quarto nel treno posteriore dello stampo.

Questa piccola figura esiste su d'un foglio della collezione di manoscritti di Leonardo, che è a Windsor (Bibl. di S. M. la Regina), ed è fotolitografata nell'opera del Richter « The literary works of Leon. d. V. ».[2] È singolare che quest'autore non s'accorse che la figura indicava la disposizione di quattro fornelli intorno ad uno stampo.

Un po' più di competenza tecnica ed un più accurato metodo di ricerca avrebbe salvato l'Uzielli da errori di simil genere.

La famosa lettera di Leonardo a Ludovico il Moro,[3] uno dei documenti più importanti che abbiamo sul multiforme genio del grande artista fiorentino, fu recentemente dichiarata non autografa dal Ravaisson-Mollien per ragioni puramente grafiche. Oltre all'essere scritta in senso ordinario e non alla mancina, come usava scrivere Leonardo, il Ravaisson notò che in tutti gli appunti di questo ultimo gl'*i* non hanno puntino, il *d* e l'*i* quando son vicini son fusi in un sol segno, il segno abbreviativo dell'*n* è costante, le *b*, le *d*, le *h*, le *l* son fatte d'un sol tratto di penna e cominciando da sopra, le *z* somigliano ad un 3. L'opposto avviene nella bozza di lettera a Ludovico il Moro e pertanto il Ravaisson conchiude: « Le texte du document dont il s'agit n'étant pas de la main de Léonard, rien ne prouve qu'il émane de lui a aucun dégré ».[4]

A così forti ragioni l'Uzielli non avendo che opporre e volendo ritener autentica la lettera suppone che Leonardo la facesse copiare da un suo allievo o da un copista qualunque, e conclude:

« Supposto, ma non concesso, che tali osservazioni possono servire forse a far dubitare che la lettera fosse scritta materialmente da Leonardo, non ne viene di conseguenza, che non debba ritenersi sua, come per l'opposto è ormai dimostrato che parecchie pagine certamente autografe di Leonardo non sono altro che copie da lui fatte di cose lette in altri autori.

« In conclusione, all'infuori di queste critiche particolari, sono indotto a ritenere che la lettera in discorso sia di Leonardo per la forma letteraria che essa ha e per i concetti che l'inspirano, del tutto in armonia con l'indole del Da Vinci, quale appare dai suoi scritti e dalle narrazioni dei suoi contemporanei ».[1]

Ora non sarebbe preferibile addurre argomenti d'autenticità più stringenti che la *forma letteraria* e *l'armonia* dei criteri che l'inspirano con l'indole del Vinci?

Sarebbe sorpreso il lettore, se noi gli dicessimo che la calligrafia della lettera è proprio di mano di Leonardo? Ebbene noi ne abbiamo le prove.

Supponendo che Leonardo avesse, come la maggior parte degli uomini due calligrafie diverse, l'una convenzionale, abbreviata, arbitraria, che l'artista usava nei suoi appunti, l'altra sciolta, chiara e conforme all'uso comune usata nelle lettere (specialmente se dirette a persone di riguardo); ricordando inoltre che nell'Archivio palatino di Modena esiste una lettera di Leonardo al cardinal Ippolito d'Este, firmata *Leonardus Vincius pictor*, e munita del sigillo dell'artista, ricorsi alla gentilezza del conte Ippolito Malaguzzi-Valeri direttore di quell'archivio e del signor A. Ramazzini, i quali mi mandarono lucidi del documento, da cui potei assicurarmi, che nella lettera autentica di Leonardo al cardinal d'Este gl'*i* hanno il puntino, i *d* son distinti dagl'*i* che li seguono e fatti con due tratti di penna, il segno abbreviativo dell'*n* è variabile, ecc.; in una parola, che nella lettera al cardinal d'Este, come nella bozza di lettera a Ludovico il Moro, abbiamo due esempi classici di quella che vogliam chiamare *calligrafia diplomatica* di Leonardo da Vinci.

L'ultima parte del lavoro dell'Uzielli[2] è dedicata quasi interamente ai più celebri contemporanei del Vinci e particolarmente a quelli nomi-

[1] Ms. originale di Leonardo nella Biblioteca Trivulzio, edito dal Beltrami, in Milano, 1893.

[2] Vol. II, pag. 10, n. 710.

[3] Codice Atlantico, ms. di Leonardo nella Bibl. Ambrosiana di Milano, c. 382.

[4] Ravaisson-Mollien, *Les écrits de Léonard de Vinci*. Paris, 1881, pag. 35. Estr. dalla Gazette de Beaux-Arts.

[1] Uzielli, pag. 86-89.

[2] Da pag. 368 fin quasi alla fine del volume.

nati dal Pacioli come partecipanti alle sedute solenni che si tenevano in presenza del Duca, come il Ponzone, il Sanseverino, il Busti, il Rosate.

Ma è strano ch'egli asserisca: « Il Marliani lasciò alcune opere religiose, politiche e letterarie ma non scientifiche ». [1] Consta invece dai manoscritti di Leonardo, che il Marliani fu autore di numerose opere di matematica che Leonardo desiderava consultare.

Ne giudichi il lettore.

« Al Bertuccio: il MARLIANO *de Calculatione.* » [2]

« *Algibra* ch'è presso i Marliani fatta dal loro padre ». [3]

« Le *Proportioni* d'ALCHINO colle considerationi del MARLIANI, da messer Fatio ». [4]

In seguito l'autore passa a discorrere del Pirovano, di Niccolò da Cusa e Giacomo Andrea da Ferrara. Di quest'ultimo dice non essergli noto altro luogo di Leonardo, in cui venga ricordato, che la carta 109 del cod. K. [5]

Ora un esame superficiale de' manoscritti di Leonardo — il di cui studio fu un pochino trascurato dall'Uzielli — ci fa vedere che per lo meno in altri due luoghi Leonardo nomina Giacomo Andrea. L'uno a carta 462 del cod. H[2] dell'Istituto di Francia e l'altro importantissimo a carta 15v. del cod. c. « Il dì seguente andai a cena con Jacomo Andrea ».

Queste parole ci mostrano l'intimità in cui erano i due uomini, che per la somiglianza degli studi il Paciolo disse *fratelli:* Giacomo Andrea e Leonardo.

Sul Paciolo l'A. si dilunga un po' troppo secondo noi, [6] approfondendo le quistioni dei plagi, da cui quel frate fu già assoluto mercè le difese del Bossi, del Pungileoni, del Libri e del Cossali, ed invece ricorda appena il nome di Donato Bramante che per l'universalità degli studi e delle cognizioni è fra quanti vissero alla Corte del Moro il più somigliante a Leonardo. [7]

[1] UZIELLI, pag. 376.
[2] Ms. orig. di Leon. nell'Ist. di Francia segnato *F*, edito dal Ravaisson-Mollien nel 1889 (*Les Manuscrits de Léonard de V.*, vol. IV) sulla covertina.
[3] Codice Atlantico nella Bibl. Ambrosiana di Milano, c. 222 r.
[4] Ivi.
[5] UZIELLI, pag. 378.
[6] L'A. gli dedica più di cento pagine (382 a 490.)
[7] Di lui cantò un poeta:

Quanto a Bramanto al mondo huom singolare
Chiascuno a questa etade il vede e indende
Più presto si potrebbon numerare
Quei specchi che la notte il sol ne accende
Et tutti i corpi dell'arena in mare
Nel più profondo ove occhio non comprende
Et numerar nel ciel l'anime sante
Che dir le cognition ch'a in se Bramante.

(GASPARE VESCONTI, *De' Due Amanti.* Milano, per Filippo Mantegatio dicto el Cassano, 1495).

In conchiusione possiam dire che il più esatto giudizio sul lavoro dell'Uzielli è quello dato dall'A. stesso allorchè scrisse:

« Confido che questa mia opera sarà di valido aiuto per gli ulteriori studi intorno a Leonardo da Vinci, benchè certamente non è scevra delle imperfezioni inerenti a qualsiasi lavoro intorno al più grande genio che sia mai forse apparso nel mondo ». [1]

NINO SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO.

I. L. SPONSEL. **Sandrarts Teutsche Academie, Kritisch gesichtet.** Dresda, 1896, 186 pagine in-8, con un ritratto.

Nel presente studio critico l'autore prende ad esaminare le fonti che servirono a Giovacchino Sandrart a comporre, sulla fine del secolo XVII, la grande sua opera conosciuta sotto il titolo di *Accademia tedesca,* la prima enciclopedia pubblicata in lingua tedesca sulle vite e opere degli artisti di ogni tempo e paese e sulle collezioni private più cospicue che esistevano al tempo dell'autore. Questi, nato a Francoforte sul Meno nel 1606 e dedicatosi alla pittura sotto Gherardo Honthorst, conosciuto in Italia sotto il nomignolo Gherardo delle Notti, nel 1629 migrò nell'Italia e fino al 1635 soggiornò a Roma, dove in compagnia del Duquesnoy, Claudio di Lorrena, Pietro da Cortona, del Pussino e del Valentino si diede agli studi artistici, fu accolto dal noto mecenate march. Vincenzo Giustiniani insieme con Claudio nel suo palazzo, intervenne come consigliere artistico nelle compre del marchese di statue antiche e nella pubblicazione della *Galleria Giustiniani,* e si acquistò grande fama come ritrattista, sicchè ebbe commissione di ritrattare il papa Urbano VIII. Ritornato nella sua patria, il Sandrart dimorò a Francoforte, Amsterdam, Augsburgo e Nuremberga, fu molto ricercato come il più rinomato pittore del suo tempo, specialmente di grandi ancone d'altare, acquistò ricchezze, formò una collezione di cose d'arte, fu nobilitato, e morì nel 1688 più che ottantenne, dopo una vita ricca di esperienza, meriti ed onori.

La grande opera del Sandrart stampata dal 1675 al 1679 in tedesco in due parti e tradotta nel 1683 in forma abbreviata e col titolo di *Academia picturae eruditae* in lingua latina, non si rivolge al mondo degli eruditi, ma era destinata agli amici dell'arte ed ai dilettanti della scienza. Essa — per

[1] UZIELLI, pag. LXXXIII-LXXXIV.

dirla in una parola — quasi tutt'intiera non è altro se non un grandioso plagio. L'autore del presente studio nei primi due capitoli di esso ha rivelato, capitolo per capitolo, biografia per biografia, le fonti di cui l'industrioso compilatore — senza però nominarle — si è giovato, traducendole per lo più parola per parola e non omettendo nemmeno i passi che negli originali hanno un significato affatto personale (come, p. es., quando gli autori parlano di sè nella prima persona, quando rammentano artisti loro contemporanei nella qualità di persone viventi, ma che al tempo del Sandrart da cento e e più anni erano già morti, e via dicendo. Non c'è autore, si può dire, che abbia scritto qualcosa sulle materie trattate dal Sandrart, di cui egli non avesse approfittato. La sua fonte principale, per la parte biografica, è il libro del Carel van Mander: *Het Schilderboeck,* che per le biografie degli artisti italiani aveva abbreviato le *Vite* del Vasari; quest'ultimo non è messo a contribuzione dal Sandrart se non per le biografie che il Mander omise nel suo libro (e sono gli architetti, scultori e intagliatori, non trattando il Mander che dei soli pittori). Gli altri autori copiati dal Sandrart sono il Ridolfi (dal cui libro egli completa le notizie del Mander sugli artisti veneziani), il Bosse per le biografie degli intagliatori, il De Brie per quelle dei pittori olandesi del Settecento, il Neudörfer per gli artisti di Norimberga. È curioso ch'egli non approfitti delle *Vite* del Baglione, stampate la prima volta nel 1642, eccetto la biografia di Copé Fiammingo ch'egli tradusse dal Baglione. Le sole biografie di proprietà letteraria del Sandrart sono quelle dei maestri della scuola accademica di Bologna, dei pittori naturalisti e napoletani M. A. da Caravaggio, Ribera, Manfredi, Massimi, Salv. Rosa, Falcone, degli artisti romani Pietro da Cortona, Barrocci, Tempesta, Lor. Bernini, Testa, Romanelli e di alcuni altri settecentisti di minor importanza. Ma ciò che anche oggi dà pregio al libro del Sandrart sono le sue biografie dei pittori tedeschi e svizzeri del Cinque e Seicento: per questo le sue biografie, per quanto sieno incompiute e frammentarie, restano sempre l'unica fonte autorevole. Meritano in ispecie singolare riguardo le notizie ch'egli fornisce sugli artisti suoi contemporenei, in quanto che queste sono proprio degne di fede. Anzi, se i ragguagli ch'egli dà sugli artisti da lui conosciuti in Italia, si comparano con le loro biografie scritte dai rispettivi autori italiani (Baglione, Passeri, ecc.), si è costretti di concedere essere egli in molti casi stato meglio informato di loro e spargere le sue informazioni spesso più di luce su quanto asseriscono quest'ultimi.

Non meno estesa dell'opera biografica del Sandrart è quella archeologico-tecnico-antiquaria. In essa egli tratta alla rinfusa di questioni archeologiche ed estetiche, si diffonde su questioni tecniche riguardo alle arti figurative, descrive e rappresenta monumenti antichi di architettura, scultura e pittura, dà l'iconografia degli uomini celebri dell'antica Roma e aggiunge fino un trattato sugli istrumenti musicali degli antichi popoli, per chiudere la vasta congerie della sua raccolta letteraria con un catalogo delle precipue collezioni d'arte di potentati, principi e privati della Germania. Se non che anche qui si aspetta indarno qualche cosa di proprio: tutto è compendiato, anzi per la maggior parte copiato da opere anteriori. Fra queste c'è il Vasari (pei diversi proemi ed introduzioni delle Vite), il Serlio (descrizioni di monumenti moderni e canoni dell'architettura romana), il Palladio (descrizione e rilievo di monumenti antichi, considerazioni tecniche ed estetiche sull'architettura), il Bosse (intagli di monumenti antichi), il Mander (precetti sull'arte di dipingere, dietro il poema dell'autore premesso al suo *Schilderboeck*), l'Aldovrandi (estratto più che superficiale dal catalogo delle sculture antiche esistenti a Roma nel 1550, copiato dal Sandrart nel 1675!), A. Donato (copia abbreviata della *Roma vetus ac recens* di questo scrittore), Fulv. Ursino (riproduzione dell'opera *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus et gemmis expressae*), M. A. Canini (riproduzione parziale dell'*Iconografia* di questo autore, pubblicata a Roma, 1669), il Lafreri (parecchie delle tavole dello *Speculum romanae Magnificentiae,* Roma 1555), il Falda e Ferreri (riproduzione e descrizione di alcuni monumenti architettonici di Roma moderna, dietro la nota loro opera), Ottavio Stradano (Vite e immagini dei dodici primi imperatori romani, dietro il libro dell'autore stampato a Francoforte nel 1618), Falconieri (descrizione della piramide di Cestio e delle pitture scopertevi dentro, Roma, 1661) e l'opera sulle sculture della Galleria Giustiniani, alla quale il Sandrart stesso, mentre dimorava a Roma, aveva collaborato e di cui ora approfittò traendone gl'intagli di molte delle statue antiche riprodottevi.

Tutto questo viene investigato e dimostrato dall'autore del presente scritto con lodevole diligenza, sicchè dopo il suo lavoro resta poco da dire sull'opera del Sandrart, che era a suo tempo in

Germania la più rinomata enciclopedia della scienza e storia dell'arte.

C. DE FABRICZY.

WEISBACH Dr WERNER. **Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. — **Die Baseler Buchillustration des XV Jahrhunderts.** Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 6 und 8. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1896.

Nel primo dei suindicati scritti l'A. riprende lo studio d'una questione interessantissima dell'arte tedesca del rinascimento e s'accinge a risolverla, ampliando in certo modo la base delle indagini. Pochi anni fa, Daniel Burckhardt, in uno studio apposito cercò di provare che Albrecht Dürer abbia dimorato dal 1492 al 1494 in Basilea ed abbia eseguito per editori di questa città un gran numero d'incisioni in legno. Una silografia, rappresentante San Girolamo, la quale adorna una edizione delle opere del Santo, stampata nel 1492 in Basilea, e di cui il legno, conservato ancora nel Museo di quella città, porta la firma autentica del Dürer, gli servì come punto di partenza per attribuire a quell'artista una serie di disegni per una edizione delle comedie di Terenzio sui legni stessi, non mai intagliati, ma conservati in questo stato nel Museo di Basilea, nonchè fra altre silografie una gran parte di quelle, che adornano il « Narrenschiff » di Sebastiano Brant ed il poema del « Ritter von Turn » (stampati tutti e due nel 1494 in Basilea).

Queste attribuzioni l'A. esamina di nuovo, confrontando le incisioni attribuite al Dürer con le tante altre eseguite prima e contemporaneamente in Basilea. Egli riconosce l'autenticità della firma sul legno del San Girolamo, e riconosce questa silografia come opera del Dürer; crede pure che i disegni per il Terenzio, come molte delle incisioni per il « Narrenschiff » e per il « Ritter von Turn » siano d'un artista, il quale si distingue perfettamente dagli altri disegnatori e silografi di Basilea; ma d'altra parte egli sostiene che questo artista, che egli chiama il *maestro della officina di Bergman* (perchè eseguì tutte o quasi tutte le sue opere per questo editore), *non* sia identico con quello che disegnò l'imagine di San Girolamo, sia dunque tutt'altra persona ed individualità artistica del Dürer. Le sue principali ragioni sono le seguenti: la prima è che l'incisione del San Girolamo, la quale secondo lui è senza dubbio opera del Dürer, mostra caratteri artistici e tecnici del tutto diversi dalle incisioni del « maestro della officina di Bergman », ed ha invece una grande affinità con le silografie del maestro di Albrecht, Michael Wolgemut in Norimberga; la seconda è, che si trovano delle silografie in libri posteriori al 1494 (fino al 1499) di stile eguale a quelle attribuite al Dürer, che, come sappiamo, dopo l'anno 1494 non era più in Basilea. Egli aggiunge ancora una ragione di altro genere, cioè che i disegni e le silografie ascritte al Dürer non mostrano la mano d'un giovane di venti anni; ma la mano sicura d'un maestro vecchio ed esperimentato, e non palesano alcun cambiamento di stile dall'una all'altra, alcun progresso; ciò che non si può supporre in una serie tanto lunga di opere del Dürer.

L'ultimo di questi argomenti infatti è molto efficace contro l'attribuzione delle silografie di Basilea al Dürer; poca forza invece possiede il secondo, perchè la data d'una incisione non è determinata da quella del libro nel quale si trova; sbagliato affatto poi mi pare il primo degli argomenti addotti dall'A. La silografia del San Girolamo, secondo il mio parere, si scosta tanto per la tecnica dalle silografie della bottega del Wolgemut, quanto si avvicina allo stile tecnico delle altre incisioni di Basilea.

Nel secondo suo studio, il quale è un complemento al primo e veramente dovrebbe formarne l'introduzione, l'A. svolge la storia della silografia in Basilea, ed aggiunge un elenco dei libri con incisioni stampati in Basilea fino al 1500. Egli cerca di dimostrare, che le produzioni della scuola locale silografica di Basilea sono di stile distintamente differente dalle incisioni del Narrenschiff e dalle altre, che nel suo primo studio egli attribuì ad un « maestro della officina del Bergman ». Il suo preconcetto di voler provare che questo suo artista dall'una parte non sia identico col Dürer, dall'altra parte anche differente nel suo stile dagli altri artisti di Basilea, l'ha condotto, credo, a delle conclusioni sbagliate ed ha scemato alquanto il valore del suo studio diligente ed assai pregevole. Mi pare evidente, che nella *esecuzione tecnica* le incisioni del Narrenschiff e del Ritter von Turn non differiscano essenzialmente dalle altre silografie di Basilea. Il San Girolamo di Dürer, secondo il mio parere, è intagliato dallo stesso silografo, che eseguì il Sant'Ambrogio del 1492 (V. tav. X del secondo scritto), attribuito dall'A. ad un artista della scuola di Basilea, il ritratto di Brant (Varia Carmina 1498)

e molte delle silografie del Narrenschiff e di altri libri, attribuite dall'autore al « maestro della officina del Bergman ». Tutte queste incisioni mostrano una tecnica un poco angolosa e secca, mentre che un altro gruppo d'incisioni del *Narrenschiff*, del *Ritter von Turn* sono eseguite da un altro tecnico più abile ad adattarsi alle linee del disegno, a tondeggiare e ad ombreggiare meglio le forme. Non posso seguire l'A. nelle sue attribuzioni delle incisioni del Narrenschiff a vari artisti, già perchè, non avendo sott'occhio la prima edizione, non si può identificare le singole incisioni secondo la numerazione da lui indicata; ma non mi pare necessario di supporre che fossero stati più che i suindicati due artisti, che eseguirono il gruppo di silografie in questione. Lo stile tecnico di tutte e due si connette benissimo con le silografie anteriori, enumerate ed illustrate dall'A.

Del tutto indipendente dalla questione della tecnica è, parmi, quella del disegno. Se anche il San Girolamo mostra la stessa tecnica come le altre incisioni in parola, potrebbe essere benissimo che soltanto quello fosse disegnato dal Dürer, le altre incisioni da un altro artista. Qui si deve distinguere (ciò che l'A. non ha fatto con precisione sufficiente) l'esecuzione tecnica dal disegno, poichè in quel tempo il lavoro già si divideva. Le incisioni del « Narrenschiff » sono disegnate da un unico artista, intagliate invece da differenti. Se questo disegnatore del Narrenschiff poi è stato lo stesso che disegnò il San Girolamo, e perciò il Dürer, è una questione che non si risolve con lo studio della tecnica sola. L'affinità delle silografie del Narrenschiff coi disegni del giovane Dürer è stata osservata già da lungo tempo, come furono sempre altamente stimati ed ammirati il valore artistico e lo spirito fresco ed umoristico, la franchezza nell'espressione delle idee e delle forme, che palesano le illustrazioni della « Nave degli stolti ».

È su questo punto che avrebbe dovuto insistere la ricerca. L'A. ha tralasciata una parte importante del suo lavoro, cioè il confronto delle incisioni attribuite al Dürer coi suoi disegni autentici di quest'epoca, l'unica via sulla quale si potrà risolvere la questione. L'A. benchè proferisca degli argomenti degni di considerazione ed un materiale importante, pure parmi s'avvicini tanto poco ad una soluzione chiara dei dubbi quanto lo stesso Burckhardt. Forse anche in questo caso bisognerebbe « non guardare cartello », non lasciarsi affascinare dalla forza convincente d'una iscrizione, che magari può avere tutt'altro significato, e studiare i monumenti senza preconcetto. La questione è, credo, di stabilire, se le silografie attribuite al Dürer corrispondano tanto perfettamente con le altre opere di Dürer, e se esse si possano inserire nell'opera del maestro da formare un insieme organico; se le differenze di stile siano dovute esclusivamente all'esecuzione tecnica o no.

Nonostante questi difetti del suo libro, l'A. col suo lavoro porta un contributo pregevole agli studi; egli ha raccolto un ricco ed interessante materiale di illustrazioni di libri di Basilea, lo ha studiato con amore e diligenza, e mostra di avere osservato bene le loro particolarità tecniche ed artistiche. È giustissimo il suo concetto, che, per potere intendere bene i capolavori d'una tecnica, le opere, nelle quali hanno contribuito più individualità artistiche, bisogna studiare tutte quante le produzioni eseguite in questa tecnica nel determinato luogo e tempo e le loro relazioni con l'arte forestiera. Speriamo che con serietà continuerà i suoi studi al bene della scienza.

P. K.

MISCELLANEA

Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1895 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania. — Meno numerose dell'ordinario, e forse anche di minor conto del solito, sono le contribuzioni sull'arte italiana contenute nel volume XVIII (1895) del *Repertorium für Kunstwissenschaft.* La più importante fra esse è l'art. del dott. E. Steinmann intitolato: *Sandro Botticellis Tempelscene zu Jerusalem in der Cappella Sistina,* e recante una nuova spiegazione, affatto differente da quelle finora in vigore, dell'affresco botticelliano che il Vasari (III, 316) designa come « Cristo tentato dal diavolo ». Già lo Schmarsow (*Melozzo da Forlì,* Berlino, 1886, pag. 216), battezzando la pittura in discorso da « Scena nel tempio in Gerusalemme » aveva riconosciuto doversi essa piuttosto che dalle figure di Cristo e del demonio nel fondo, denominare dalla composizione le cui numerose figure empiono tutto il primo piano, alla quale egli, però, non si era provato di dare una spiegazione particolareggiata. Lo Steinmann, ora, è riuscito a riconoscervi la raffigurazione del sacrifizio di purificazione del leproso, come esso con tutti i precetti del rito viene prescritto nel capitolo 14 del Levitico. Vi troviamo, nelle mani del sommo sacerdote ritto dietro l'altare, i virgulti di Issopo con cui, dopo averli immersi in un bacino empito di sangue, egli aspergeva il guarito in segno di purificazione; vi troviamo, nelle mani di un giovane che si avvicina al sacerdote, il vaso pieno di sangue; vediamo una donna (probabilmente la moglie del leproso) apportante, secondo la prescrizione della legge, in un grande piatto che regge sul capo, le due galline di cui l'una deve somministrare il sangue, l'altra vi deve essere bagnata e poi lasciata in libertà; vediamo in un caldaro sull'altare il legno cedrino, pel cui fumo l'aere inficiato dalla lepra doveva essere purificato; e scorgiamo fino al filo di lana di colore roseo, anch'esso prescritto, con cui sono avvolti i virgulti d'Issopo in modo da formare un mazzo. Si vede, finalmente, nel piano di mezzo a destra, salire le scale all'altare la figura del leproso guarito, condotto da due amici, di cui l'uno incredulo della sua guarigione, gli leva di dosso l'abito per convincersene «de visu». Se così non può sussistere più nessun dubbio sul senso e sul significato della scena nel tempio, resta da spiegare che cosa poteva indurre gli autori del programma per le pitture della Sistina a scegliere pell'affresco in discorso un soggetto affatto inusitato, e di cui, naturalmente, si doveva supporre che bentosto diventerebbe inintelligibile alla grande maggioranza degli spettatori. Anzi tutto dobbiamo accennare alla circostanza che singoli momenti nella nostra composizione rivelano un nesso interno di essa con la storia contemporanea. Sulla riva del fiume a destra si vedono parecchie querce dipinte con somma cura, a sinistra un giovane indossa un manto ricamato in oro di fronda di quercia, la corona del sommo sacerdote termina in una ghianda d'oro, e dal fascetto di frasche secche, che una donna a destra apporta per attizzare la fiamma all'altare, germogliano foglie verdi di querce, tutto ciò senza alcun dubbio in onore della famiglia di Sisto IV, la cui arme portava la quercia dei Rovere. Poi c'è da osservare che in nessuno degli affreschi della Sistina si vede una folla di figure ritratte dal naturale simile a quella che ci si presenta nella nostra composizione. Una sola di esse il nostro autore è riuscito ad identificare, ed è l'uomo nel primo piano sull'orlo destro dell'affresco vestito a foggia guerresca collo scettro del comandante nelle mani, in cui egli ha riconosciuto l'onnipotente nipote del Papa, Girolamo Riario, creato nell'autunno del 1480 (poco prima dunque, che ebbero principio i lavori nella Sistina, eseguiti dalla primavera del 1481 all'estate del 1483) conte di Forlì, e poco dopo gonfaloniere della Chiesa. Suppone, poi, lo Steinmann

che nel sommo sacerdote sia stato ritratto il Papa, poichè tiene sul capo il triregno terminato a ghianda, ma lo stato alquanto danneggiato del viso non permette di accertare questa supposizione, come neppure l'altra, che una figura a destra, vestita da cardinale, rappresenti un altro dei nepoti del Papa, Giuliano della Rovere, il futuro Giulio II. Propendeva, finalmente, il nostro autore a connettere il soggetto dell'affresco di cui si tratta, con la morte del soldano Maometto II († 3 maggio 1481), ed a spiegarlo come sacrifizio di gratitudine per la liberazione dalla peste che con l'imminente irruzione delle orde turche minacciava di sconvolgere tutta la cristianità. Se non che essendo egli nel frattempo venuto in cognizione del fatto stabilito dal prof. E. Brockhaus (nel Repert., vol. VII, pag. 281), che cioè il tempio raffigurato nel fondo del nostro affresco sia una immagine fedele della facciata dell'ospedale di Santo Spirito, si è dovuto ricredere, giacchè ormai pare fuor di dubbio che col rappresentare la purificazione del lebbroso nel piano davanti, e l'ospedale grandioso, fondato, come si sa, da Sisto IV, nel piano di dietro, non s'intendesse altro se non la glorificazione dell'attività edilizia del Papa, che qui si aveva rivolta alla cura dei poveri ed infermi, di cui uno dei più deplorabili, il leproso, fu scelto come tipo, per offrire, dopo esser felicemente guarito, il suo sacrifizio di gratitudine. E così viene pienamente giustificata la scelta di questo soggetto particolare, unico forse in tutta la storia dell'arte, poichè con esso s'intendeva di fissare nella memoria dei tempi avvenire il ricordo di una istituzione dal Sommo Pontefice destinata a recare cura e guarigione a tutti i sofferenti di Roma.

Sull'origine e sul progresso della costruzione delle tre più cospicue chiese di stile gotico a Venezia ci chiarisce un articolo del prof. Enrico Thode dal titolo: *Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV. Jahrhundert. Ueber die Entstehungszeit einiger venezianischer Kirchen.* Le notizie comunicatevi sono desunte dalle cosidette « Grazie », cioè le largizioni che la Signoria concedette a pubbliche istituzioni, chiese, ecc., come anche a privati, e che abbracciando l'epoca dal 1350 al 1550 si trovano registrate, purtroppo non senza lacune, in 29 volumi nell'Archivio di Stato a Venezia. Il Thode per primo ne trasse molti importanti dati per la storia dell'arte veneziana, di cui nella presente memoria pubblica quelli riguardanti le chiese di Santa Maria de' Frari, San Giovanni e Paolo e Santa Maria de' Servi. La prima fu fondata nel 1250 (come si ritrae da un documento pubblicato dal Paoletti nella sua opera sull'*Architettura e scultura del Rinascimento in Venezia,* pag. 89), ma non era l'odierna chiesa, bensì un'altra di molto minori dimensioni, e di orientazione opposta, vale a dire col coro rivolto ad Oriente sul Rivo, accanto al ponte situato oggi dirimpetto alla facciata dell'attuale chiesa. Questa, invece, dietro la testimonianza dei documenti si principiò a costruire soltanto nel 1330, data che definitivamente esclude la pretesa cooperazione a essa di Niccolò Pisano. Si cominciò con l'erezione del coro. Dal 1330 fino al 1344 si trovano vari documenti comprovanti il progresso dell'opera; nell'ultimo anno, però, cessano le elargizioni del Comune, e d'ora in poi ella procede principalmente per mezzo degli aiuti di privati. Dai documenti riferibili a quest'ultimi consta l'essere stato compiuto il coro, la navata trasversale e forse anche la prima campata di quella principale nel 1361, l'essersi protratta la costruzione dell'ultima fino al 1417, e l'aver ella trovato il suo compimento nel 1434, con l'aggiunta della cappella fondata in memoria del vescovo Pietro Miani. Maggiore ancora era il buio in cui si nascondeva finora la storia dell'edificazione di San Giovanni e Paolo. Si sapeva soltanto che i Domenicani cominciarono il loro convento nel 1246 e che la chiesa fu consacrata nel 1430.

Si presumeva dunque che ci volevano poco meno di due secoli per compire l'opera, la quale, nella sostanza, si credeva essere una creazione del secolo XIII. Ma nulla di più erroneo! I nostri documenti affermano che la chiesa non fu principiata se non nel 1333, vuol dire tre anni dopo Santa Maria de' Frari. Fino al 1344 si registrano contribuzioni del Comune, poi la costruzione procede con l'aiuto di donazioni di privati. Nel 1347 il coro è terminato, nel 1368 la croce viene a essere compita, e probabilmente, nel 1390, tutta la chiesa, nelle parti sue essenziali, era pronta, poichè si pensò a darle un corredo così importante come fu la cappella di San Domenico, annessa al braccio sinistro della croce, che nel 1395 era bell'e finita. Anche per la storia della chiesa di Santa Maria de' Servi, purtroppo demolita nel 1812, il Thode riuscì a trovare date certe: essa fu fondata similmente nel 1333, e sovvenzionata dal Comune, parimente, fino al 1344. Sicchè ora consta il fatto essere le tre maggiori chiese di stile gotico, a Venezia, sorte quasi allo stesso tempo. La priorità,

benchè non si tratti che di pochi anni, compete alla chiesa dei Francescani.

In un secondo suo articolo: *Neue archivalische Forschungen über venezianische Kunst,* il Thode riassume i risultati, affatto nuovi, che la sopraricordata monumentale opera del Paoletti reca per la storia dell'arte e degli artisti veneziani nel Tre e Quattrocento, encomiando il lavoro dell'autore tanto lungo e penoso quanto meritevole e ricco di successo. Ma ripetere qui ciò che il Thode ha estratto dal libro in discorso sarebbe far lavoro di seconda mano. Perciò lo tralasciamo, augurando che qualcheduno dei collaboratori dell'*Archivio* ci dia un resoconto particolareggiato dell'opera del Paoletti, come essa merita pel grande suo pregio, sia scientifico, sia artistico.

Delle opere d'arte raccolte nel Museo civico di Pisa, nuovamente costituito negli ambienti dell'antico convento di S. Francesco, parla enumerando e caratterizzandone con poche parole le più importanti in un suo articolo J. Jacobsen (*Das Neue Museo Civico zu Pisa*). Dopo quanto su esse fu detto in questo *Archivio* dal benemerito creatore di codesta raccolta, non occorre di tornare ancora una volta sul soggetto dell'articolo in questione.

Passiamo alla contribuzione che il conte Fr. Malaguzzi-Valeri, ben noto ai lettori dell'*Archivio* pei pregevoli suoi studi pubblicativi, ha recato al presente volume del *Repertorium,* e che chiarisce la storia della costruzione del Palazzo del Podestà a Bologna (*Der Palast des Podestà in Bologna*). Visto, però, che l'autore stesso ha riassunto le sue notizie relative proprio in questo *Archivio* (anno corr. a pag. 76-80) ci crediamo dispensati di far altrettanto, contentandoci di aver accennato al lettore la fonte più autorevole per informarsi sul soggetto in discorso.

*
* *

Nulla che spetti al nostro argomento contiene l'annata del 1895 della *Zeitschrift für bildende Kunst,* edita a Lipsia. I seguenti sono invece gli articoli del *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen,* vol. XVI (1895), che trattano soggetti dell'arte italiana. Il prof. Wickhoff in un suo contributo dal titolo: *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten* (quadri di Giorgione spettanti ad epi romani) si accinge a spiegare i soggetti di cinque quadri del grande pittore veneziano, di cui due ci sono pervenuti, mentre dei tre altri non possediamo se non scarse notizie dalla penna di M. A. Michiel, autore della *Notizia d'opere di disegno, ecc.,* edita pel primo da Jac. Morelli, ed in parte riproduzioni da intagliatori e copisti posteriori. I quadri in discorso portano titoli la cui origine non rimonta più al di là dell'ultimo quarto del secolo passato; scrittori anteriori parlandone confessano di non saper interpretare il loro contenuto. Senonchè per due di essi che insieme con un terzo si trovavano al tempo del Michiel, cioè nel 1525, nella casa di messer Taddeo Contarini a Venezia, questi addita chiaramente il soggetto, sicchè da loro si potrà trarre una conclusione anche pei soggetti degli altri, almeno quanto riguarda in generale il campo comune delle loro raffigurazioni. Il primo dei quadri accennati dal Michiel era « el nascimento de Paris con li dui pastori ritti in piede ». Il senatore Morelli ritrovò un frammento della composizione in questione nella galleria di Budapest. Raffigura i due pastori soli, ed egli lo credè una parte del quadro originale, ma oggi dalla maggioranza dei conoscitori si ritiene soltanto una copia di esso. L'originale esisteva nel secolo XVII nella galleria dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles, e fu intagliato da Teodoro de Kessel pel *Theatrum pictorium.* Il soggetto, che non ammette nessuna incertezza, fu suggerito al Giorgione da qualche suo amico erudito che nel primo libro del *De Divinitate* di Cicerone aveva rincontrato la citazione da uno dei poeti tragici, in cui si narra come la regina Ecuba, incinta, aveva sognato dinascere da essa un tizzone, per cui sarebbe infiammato tutto il mondo, il che fu cagione che il neonato venisse esposto sul monte Ida. Che questi poi fosse trovato da pastori è narrato dall'Igino in una delle sue favole, donde l'amico testè ricordato avrà completato il racconto somministrato da lui al Giorgione come soggetto pel suo quadro. Il secondo quadro in possesso del Contarini viene descritto dal Michiel colle parole: « La tela grande a oglio dell'Inferno con Enea e Anchise ». Non c'è dubbio che il suo soggetto non fosse la scena del VI libro dell'*Eneide* (v. 751 e seg.), in cui Anchise mostra al figlio le anime purificate che ritorneranno sul mondo e s'incarneranno negli eroi della storia romana, fra loro quella di Augusto, l'inclito aumentatore dell'impero. Dalla descrizione che il Michiel, benchè non ne fissi il soggetto, dà del terzo quadro in casa del Contarini, questo si può identificare senz'alcuna esitanza colla celebre tela della Galleria imperiale di Vienna, che fino a'tempi recenti portava il titolo dei « tre geometri », ed ai

nostri dì le fu affibbiato il nome dei « tre re magi ». Il Wickhoff ora vi riconosce il quadro compagno del precedente, in cui, seguendo il racconto dell'*Eneide* (libro VIII, v. 306 e seg.), viene rappresentato come re Evandro accompagnato dal giovane suo figlio Palla, mostra a Enea la rupe erta, fitta di cespugli, su cui sorgerà l'aureo Campidoglio. Alla medesima fonte del poeta romano, o meglio, al più rinomato dei suoi commentatori (Servio all'*Eneide,* lib. III, v. 12), risale il soggetto di una composizione che non ci è pervenuta se non in una stampa di Marcantonio, conosciuta sotto la denominazione di « Sogno di Raffaello », ma il cui originale la critica d'oggidì è unanime ad attribuire al Giorgione. Narra Servio che di due vergini romane pernottanti nel tempio dei penati a Lanuvio, l'una, che non era casta, fu uccisa dal fulmine, mentre l'altra non se ne accorse nemmeno. L'erudizione moderna c'insegnò che la fonte a cui attinse il commentatore di Virgilio, parlò di vergini vestali e del tempio di Vesta, in cui, del resto, furono venerate le imagini dei Penati. Ora si capisce che il Giorgione stesso non sarà andato a pescare i soggetti pei suoi quadri nel commentario di Servio, che, invece, sarà stato uno dei suoi conoscenti eruditi a cui questo soggetto apparve — come in realtà fu — specialmente adatto alle doti particolari del grande mago nella rappresentazione degli incanti del paesaggio, delle nubi, dei riflessi di luci, e via dicendo, e che perciò gliene suggerì la esecuzione.

Il quinto quadro del Giorgione spettante alla serie in discorso, ed allo stesso tempo il secondo che si è conservato fino a oggidì, è la cosidetta « Famiglia di Giorgione » nel possesso del principe Giovannelli a Venezia. Anche per questo il Michiel che lo vide in casa di Gabriele Vendramin, non precisa il soggetto, non sapendolo spiegare; lo circoscrive solamente con le parole: « el paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato ». Il Wickhoff è riuscito a rintracciarne, con ogni desiderabile verosimiglianza, il soggetto nella scena della Tebaide di Statio (lib. IV, v. 730 e seg.), dove si narra come il re Adrasto, vagando per le selve in cerca di sorgenti per dissetare i suoi guerrieri, s'imbatte nella regina Ipsipile, espulsa dalle sciagurate donne di Lemno, e costretta di fare presso il re di Nemea servizi di balia. Tutte le tavole in discorso non sono strettamente narrative, non si può proprio leggere la storia, il soggetto loro dal quadro stesso, come, per esempio, da un vaso greco o da un affresco di Giotto; le persone rappresentate sono piuttosto caratterizzate come individui ispirati o cogitabondi, uniti quasi in un accordo lirico col paesaggio, piuttosto che per un'azione drammatica fra loro stessi. Per questo loro carattere le composizioni in questione sono divenute quasi un antetipo delle tavole d'altare di quei tempi. Del resto, come osserva il nostro autore, le quattro composizioni che si sono conservate fino ad oggi, raffiguravano, nello stesso tempo, le quattro parti del giorno: Paride trovato dai pastori la mattina, Adrasto e Ipsipile il mezzogiorno, Enea ed Evandro la sera, e il Sogno di Raffaele la notte. Il pittore aveva moltiplicato il suo assunto di maniera da mostrarvi nel quadro del giorno un temporale che si allontana, in quello della notte uno che si avvicina. Già prima di lui si era provato di rappresentare il concento, l'accordo di aria e luce, ma egli fu il primo che riuscì a connettere la favola col concento (Stimmung) di maniera ch'essa quasi con necessità pare nascere da quest'ultimo. E con ciò infatti il Giorgione è divenuto il fondatore della pittura moderna. Finalmente venendo il Wickhoff a ragionare sull'immortale capolavoro del Tiziano, l'Amor sacro e profano della Galleria Borghese, in cui questi s'incamminò sulle orme dei quadri eroicomitologici del Giorgione, egli ne spiega il soggetto dietro l'Argonauticum di Valerio Flacco (libr. VII, v. 194 e seg.) come rappresentante Medea persuasa da Venere di seguirla nel bosco dove l'aspetta Giasone.

Il dott. Kaemmerer, *Ueber Bildnisse des Aldo Manuzio,* tratta di due ritratti del gabinetto delle stampe di Berlino, uno inciso in legno, l'altro disegnato, in cui egli, comparandoli alla medaglia di Aldo Manuzio, riconobbe il ritratto di quest'ultimo. Il disegno, che del resto non offre caratteristiche spiccanti per poter col loro aiuto rintracciarne l'autore, viene dal Kaemmerer attribuito alla scuola lombarda del principio del Cinquecento. In quanto alla incisione in legno, essendo essa stampata in chiaroscuro, il nostro autore emette l'ipotesi poter essa provenire da Ugo da Carpi, inventore di siffatto processo. Giudicando dall'età di Aldo sul disegno che lo raffigura quasi trentacinquenne, questo doveva essere eseguito circa al 1485, epoca alla quale egli viveva appunto come precettore del giovine Alberto Pio a Carpi, la patria di Ugo da Carpi, che egli pure stava in relazione con Alberto Pio prima di tramutarsi nel 1508 a Venezia, dove otto anni dopo si fece dare un privilegio pel suo

modo d'intagliare in chiaroscuro, e lavorò molto per l'illustrazione di libri. In quanto riguarda poi la medaglia sopraricordata di Aldo, il nostro autore propende di vedervi un lavoro di Franc. Francia, adducendo per questa sua opinione, oltre i criteri stilistici dedotti dal confronto con altri simili lavori dell'artista, di autenticità indubitabile, la circostanza di aver lavorato il Francia per Aldo in qualità d'intagliatore di tipi, come consta da alcuni versi dedicati dal Manuzio in segno di gratitudine al Francia, nella edizione di Virgilio dell'anno 1501. Alla stessa epoca rimonta, come si può stabilire dal motto sul suo rovescio, anche la medaglia in discorso, e sarebbe proprio strano se il Manuzio nello stesso tempo in cui era in relazione con un medaglista di tanta rinomanza, avesse dato a qualcun altro l'incarico di gettare la propria medaglia.

Adolfo Venturi in un contributo di cospicua estensione prende a rettificare gli sbagli, le incorrettezze, le ommissioni, lezioni false, fino alla falsificazione di documenti che, riguardo alla biografia di *Gentile da Fabriano e di Vittore Pisano,* si trovano accumulati nella relativa letteratura, non eccettuatane l'ultima edizione del Vasari. Non è possibile di recapitolare in questo luogo tutti i risultati delle ricerche del Venturi; basti accennare parecchi dei più importanti. Così egli stabilisce che Gentile abbia lavorato nella grande sala del Palazzo Ducale di Venezia non, come si supponeva finora, nel 1422, bensì già prima del 1414, anno in cui cominciò a lavorare agli affreschi nella cappella dell'antico Broletto a Brescia; che sia venuto a Firenze, chiamato da Martino V allora dimorante ivi, fin dal 1420, non come un pittore ignoto, bensì come un maestro rinomato per le sue opere nelle Marche, a Venezia, e a Brescia, e che ivi sia rimasto probabilmente fino al 1426, eseguendo in questo spazio di tempo anche alcuni minori lavori a Siena, Orvieto e Pisa. Rettifica l'asserzione di Crowe e Cavalcaselle circa un ritratto di Niccolò III d'Este dipinto nel 1435 dal Pisano, dimostrando che sono incorsi in un equivoco, scambiando il detto ritratto con uno di Giulio Cesare, regalato dal Pisano al marchese Lionello nell'occasione delle sue nozze con Margherita Gonzaga; propende ad attribuire le tre medaglie col ritratto di L. B. Alberti, ascritte a lui stesso, al Pisano, e il quadro del Louvre rappresentante la Madonna col Bambino che benedice Pandolfo Malatesta, genuflesso davanti a lui, non a Gentile da Fabriano, bensì alla scuola del Pisano; emenda la lezione dell'epigramma di Tito Strozzi sul Pisano, e ne fissa l'origine prima del settembre 1443, come anche quella dell'elegia del Basinio agli anni 1447 o 1448; pubblica per primo una lettera di Lionello d'Este a Candido Decembrio del 1448, l'unica in cui si faccia menzione del Pisano come medaglista, e che serve nello stesso tempo a datare la medaglia del Decembrio. Circa la data della morte del grande artista, il nostro autore rimane fedele alla sua opinione anteriore, che sia accaduta nel 1451, malgrado gli argomenti che Vittorio Rossi recentemente addusse di nuovo in favore del 1456 (data già supposta dal Milanesi), giacchè, vista la celebrità dell'artista, gli pare addirittura impossibile che, essendo egli in vita fino al 1456, non ne sarebbe rimasta nessuna opera, nessuna menzione nel periodo di tempo racchiuso fra il 1450 (data dell'ultimo ricordo di lui nella *Italia illustrata* del Biondo) e il 1456. Chiude l'autore i suoi pregevolissimi svolgimenti con un poema di Leonardo Dati in lode del Pisano, finora sconosciuto, e che egli attribuisce al 1432, anno in cui ambedue soggiornavano a Roma.

Il dott. Bode accompagna con poche parole spiegative la riproduzione del quadro di Fr. Cossa, acquistato recentemente per la Galleria di Berlino, e che rappresenta *la figura allegorica dell'autunno* raffigurata nella persona di una giovine vignaiuola. È una delle prime opere del maestro, che ebbe origine prima ch'egli da Ferrara si tramutasse a Bologna. Milita per questa supposizione non solo la provenienza del quadro che dalla sala dell'inquisizione nel convento di S. Domenico a Ferrara passò nella Galleria Costabili, ma anche, e più le sue particolarità pittoriche. Per la Galleria di Berlino, in cui il maestro finora non era rappresentato se non colla piccola e abbastanza sciupata tavola della Corsa di Atalanta, il quadro in discorso è un prezioso acquisto.

Il prof. C. Frey comincia una serie di *Studi su Michelangelo* col pubblicare i regesti riguardanti la storia dell'esecuzione degli affreschi nella Sistina, da lui messi insieme coll'aiuto delle lettere del maestro, pubblicate dal Milanesi, e dei documenti custoditi nell'Archivio Buonarroti, che gli fu concesso di esaminare ripetute volte e di giovarsene agli scopi dei suoi studi. Non prestandosi un siffatto lavoro a essere compendiato in poche parole, dobbiamo contentarci di averlo additato all'attenzione di tutti coloro che fanno oggetto di loro studi speciali la biografia del sommo maestro.

La memoria del dott. J. Lessing sulle spade nel

tesoro della Corona prussiana (*Die Schwerter des preussischen Krontresors*) entra, per parte almeno, nel nostro argomento, giacchè essa tratta anche dei tre « stocchi benedetti » regalati da papi nel Quattrocento a sovrani tedeschi, e che ora si trovano in possesso della Corona di Prussia. L'autore nella prima parte del suo lavoro parla in generale del costume della benedizione degli stocchi, riassume le notizie letterarie circa la solennità in questione, e quelle cavate da' documenti degli archivi circa gli artefici, le spese, i donatori degli stocchi (giovandosi principalmente di un saggio su questo soggetto pubblicato da E. Müntz nella *Revue de l'art chrétien,* annate del 1889 e 1890), e dà un elenco di quelli fra essi che, sia in riproduzioni, sia in realtà, si sono conservati fin oggi. Sono insomma quattordici, di cui due noti soltanto da disegni, numero eccessivamente esiguo, se si consideri che dal 1421 in poi ogni anno regolarmente nella messa solenne della notte di Natale si faceva la benedizione di un simile stocco. La seconda parte della nostra memoria contiene la storia e la descrizione corredata di riproduzioni eliotipiche, dei tre stocchi benedetti, oggi in possesso del regio tesoro prussiano. E sono: quello largito il 6 gennaio 1460, a Mantova da Pio II ad Alberto Achille, marchese di Brandeburgo, opera dell'orefice fiorentino Simone di Giovanni, occupato già dal 1427 a Roma con diversi lavori di oreficeria per la Curia romana; quello regalato nella festa di Natale del 1491 da Innocenzo VIII a Guglielmo I, landgravio di Hessia, di cui non si conosce l'artefice, e che ora si conserva nel Museo di Cassel; e infine quello conferito, ai 25 dicembre 1497, da Alessandro VI a Bogislavo X, duca di Pommerania, opera di Angelino di Domenico de Sutri. Delle cerimonie che avevano luogo nel conferimento dei due stocchi nel 1491 e 1497, si ha la relazione particolareggiata del noto maestro di cerimonie papali Burcardo, mentre di quello succeduto a Mantova nel 1460 ci chiarisce un passo dei Commentari di papa Pio II stesso.

Gugl. Bode in un articolo intitolato *Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke,* tratta delle sculture in bronzo di questo artefice, noto come allievo di Donatello e maestro di Michelangelo. Tre delle sue opere sono autenticate, sia dall'essere notate nell'inventario delle cose d'arte in possesso dei Medici, sia coll'iscrizione del nome suo inciso su esse; e sono l'altorilievo della Battaglia mitologica nel Museo nazionale di Firenze, il piccolo gruppo in bronzo di Bellerofonte col Pegaso, nel Museo imperiale di Vienna, e la medaglia del soldano Maometto II. Giudicando dai criteri stilistici di queste opere, lo Tschudi poi richiamò pel nostro maestro tre altri bronzi del Museo Nazionale di Firenze, cioè due placchette del cosidetto Baccanale di putti che tirano in un carro il Sileno ubbriaco, e della Deposizione di Cristo, e il bassorilievo alquanto più grande della Crocefissione, coi santi Girolamo e Francesco, oltre le donne a piè della Croce. Attribuiti prima da alcuni a Donatello e Ant. Pollaiuolo, da altri ad Agost. di Duccio, essi ora unanimemente vengono riconosciuti come opere di Bertoldo. Ora basandosi sulle particolarità della maniera del nostro scultore spiccanti manifestamente da tutte queste opere, e che il Bode precisa minutamente, egli (trascurando a bella posta la questione della sua partecipazione ai rilievi dei pergami di S. Lorenzo, asserita dal Vasari) viene ad attribuirgli parecchie altre sculture in bronzo. E sono una grande placchetta, nel Louvre, colla Madonna ritta in piedi e quattro putti danzanti; tre raffigurazioni di Ercole nel Museo di Berlino, presso il principe di Liechtenstein a Vienna e nel Museo di Modena, l'ultima mostrante l'eroe a cavallo; un san Girolamo genuflesso e uno schiavo (o mendicante?) ritto in piedi, nel Museo di Berlino; infine l'Orfeo (o Arione) non finito, del Museo nazionale di Firenze (v. *Arch. stor. dell'Arte,* VI, 20). Passando poi alle medaglie del maestro, il Bode, oltre le due attribuitegli già dall'Armand (il rovescio solo di una medaglia finora sconosciuta con un trionfo, e quella della Letizia Sanudo) propende a restituirgli anche quella della congiura de' Pazzi, di Filippo Medici, arcivescovo di Pisa, e di Ant. Graziadei, che tutte mostrano nei loro rovesci rappresentazioni allegoriche molto analoghe, così nel concetto come specialmente nell'esecuzione tecnica e nello stile artistico, a quelle delle medaglie incontestate di Bertoldo. Finora sulla testimonianza del Vasari che asserisce essere opera di A. Pollaiuolo la medaglia sulla Congiura de' Pazzi, questa e le due altre sopra mentovate benchè dubitativamente furono ascritte al detto artefice, nonostante che poche o nessune fossero le analogie di stile e di lavoro fra esse e le sue sculture autentiche. Per quest'ultimo motivo invece appare molto più fondata l'attribuzione a Bertoldo. E per corroborarla viene addotta dal Bode anche la nota lettera, scritta pochi mesi dopo la Congiura dal canonico Guazzalotti di Prato a Lorenzo il Magnifico, in cui gli annunzia l'invio di quattro medaglie di Bertoldo, fuse dallo scrivente.

Essendo escluso ch'esse fossero copie della medaglia di Maometto, eseguita solo due anni dopo, pare molto verosimile di ravvisarvi copie della medaglia sulla Congiura, specialmente se si tiene conto che il Guazzalotti chiama « cosa immortale » l'opera di Bertoldo e che Lorenzo ne avrà affidata molto probabilmente l'esecuzione, più che ad ogni altro, all'artista che come suo famigliare e consigliere viveva nel suo palazzo e godeva già a quell'epoca fama di valente medaglista.

Il prof. Strzygowski nella sua memoria dal titolo: *Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler* (Studi circa l'evoluzione pittorica di Leonardo), fa in primo luogo l'oggetto delle sue investigazioni l'Adorazione nella Galleria degli Uffizi. In contrasto all'opinione finora prevalsa, che la metteva fra gli anni 1478 e 1481, l'autore vorrebbe assegnarle una origine posteriore di ben quindici anni, cioè posteriore alla Cena nel refettorio delle Grazie. Egli domanda se sia plausibile, anzi possibile, l'aver Leonardo concepito una composizione così drammatica e così differente nell'ordinamento da quanto a quell'epoca era generalmente sanzionato nell'arte fiorentina, sulla base dei principî di composizione simmetrica ed epica, inaugurata da Filippo Lippi, venti anni prima di quella seguita poi nella Cena, in cui di nuovo procede secondo i principî di una stretta simmetria. La composizione dell'Adorazione non gli sembra la creazione titubante, incerta di un cominciante, anzi vi vede la legge, conscia del suo scopo, di un maestro. Ed allo stesso risultato viene egli condotto, considerando la magistrale distribuzione della luce, ed i contrasti di essa col chiaroscuro dell'intonazione generale. Come mai questa innovazione di somma importanza non avrebbe trovato seguaci nell'arte fiorentina per quasi un quarto di secolo? Adduce poi argomenti positivi per assegnare al quadro in discorso una data così tarda, come sarebbe il magistrale trattamento del disegno dei cavalli in esso, che presuppone gli studi accuratissimi fatti dall'artista non prima della commissione avuta, a Milano, pel monumento equestre di Fr. Sforza; l'influenza del quadro di Leonardo sulle composizioni analoghe dei pittori fiorentini, che non si manifesta prima del 1496 (nell'adorazione di Filippino Lippi), per attingere al suo apogeo colla fine del primo decennio del Cinquecento (nello Sposalizio di S. Caterina al Louvre e al palazzo Pitti e nella grande Madonna con santi non finita negli Uffizi, tutti di Fra Bartolomeo, come pure in alcune figure degli affreschi nelle Stanze vaticane di Raffaello); la necessità di ammettere (come si fa generalmente) un certo spazio di tempo fra il concepimento dello schizzo per l'Adorazione nella collezione Galichon, e fra la sua esecuzione. Sicchè, riassumendo i suoi argomenti, lo Strzygowski crede esser stato concepito il disegno Galichon circa al 1480, forse pel quadro della cappella nel Palazzo Vecchio; aver il maestro poi nel 1494-1495, quando si trovò di passaggio a Firenze, composto e eseguito la parte destra del quadro, e non averne compiuta la composizione se non un decennio dopo, insieme col cartone di Londra, colla Mona Lisa e la battaglia di Anghiari, senza però riuscire a finirlo nemmeno a questa occasione. Analizza poi lo Strzygowski in secondo luogo i pregi della composizione della Madonna nella grotta, assegnando anch'essa a un periodo posteriore, cioè allo scorcio del secolo XV o al principio del secolo XVI. Schierandosi egli dalla parte di coloro che vedono l'originale nel quadro della Galleria nazionale di Londra, e in quello del Louvre soltanto una copia (opinione molto oppugnabile) gli si deve dare ragione, dopo un documento scoperto recentemente da E. Motta, di cui si fece menzione anche in questo *Archivio* (vol. VII, pag. 58). In terzo luogo, infine, l'autore esamina le opere giovanili di Leonardo, e prima di tutto si accinge a rifiutar la supposizione del Morelli, che, cioè, nel Battesimo di Cristo del Verrocchio nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, nessuna parte spetti al maestro. L'analisi fina e arguta dello Strzygowski ci pare ristabilire l'opinione prevalsa finora, anzi di rendere verosimile che all'infuori del primo angelo genuflesso, Leonardo abbia composto e dipinto anche la parte sinistra del paesaggio, e che dopo fu aggiunto dal Verrocchio il secondo angelo e la palma che stuona tanto nella bellezza del quadro, quest'ultima forse perchè egli riputava necessario di dare sul lato sinistro della tavola un contrappeso alle rocce imboschite che occupano il lato destro. Anche nell'Annunciazione degli Uffizi, l'autore scorge, almeno nella Madonna, lo spirito di Leonardo, se dinanzi al quadro si resti anche persuasi che l'esecuzione in pittura non deriva da lui. Forse ci troviamo dirimpetto ad un abbozzo impastato dal maestro, terminato più tardi da un suo allievo. Manca alla Madonna dell'Annunziazione quel mirabile sorriso che Leonardo più tardi sa evocare sulle labbra delle sue donne. In questo riguardo sta molto vicino alla Madonna dell'Annunziazione il ritratto di donna nella Galleria Liechtenstein a Vienna. In esso c'è ancora tanto del Verrocchio

che si capisce l'esserlo stato recentemente richiamato pel maestro di Leonardo. Finalmente lo Strzygowski esamina anche il Cristo risorto, attribuito a Leonardo, nel Museo di Berlino, quadro che gli pare aver avuto origine, colla partecipazione di questi, nella bottega del Verrocchio.

Il dott. E. Steinmann in un suo articolo tratta dell'affresco nella Cappella Sistina, che raffigura il transito degli Ebrei pel mare rosso (*Der Durchzug durchs rote Mee in der sixtinischen Kapelle*). Non approva l'opinione dello Schmarsow, che in opposizione coll'attribuzione, finora generalmente accettata, a Cosimo Rosselli e suoi allievi, propende a veder nella parte destra dell'affresco col transito proprio la scuola del Ghirlandaio; consente, invece con lui nell'attribuire la parte sinistra col gruppo di guerrieri, donne e sacerdoti schierati intorno a Mosè al pennello di Piero di Cosimo.

E, per corroborare quest'attribuzione, oltre al richiamarsi all'opinione analoga del prof. Venturi, egli fa il raffronto stilistico con le opere autentiche del maestro, raffronto che riesce affatto a favore della sua tesi. Partendo poi da una notizia del Vasari, che dice aver Piero negli affreschi della Sistina, da lui eseguiti insieme col suo maestro Cosimo, ritratto molte celebrità contemporanee, fra cui Virgilio Orsini e Roberto Malatesta (il Vasari dice, per errore, Roberto Sanseverino), riesce ad identificare nel gruppo intorno a Mosè i ritratti di questi personaggi, e, inoltre, anche quello di Piero stesso, dipinto in un abito che lo Steinmann, giacchè si ripete in tutti i ritratti che i pittori degli affreschi nella Sistina lasciarono da loro stessi in queste loro opere, vorrebbe essere appunto quello ingiunto dal Papa ai membri dell'Accademia di S. Luca, istituita da lui nel 1478. E di più, dalla presenza nell'affresco in discorso dei due comandanti dell'esercito papale nella vittoriosa battaglia di Campo Morto contro Alfonso di Calabria (22 agosto 1482), egli inferisce essere rappresentata nella parte destra appunto la sconfitta dei Napoletani in modo simbolico sotto l'immagine del transito pel Mar Rosso. Per questa supposizione lo Steinmann adduce vari argomenti, fra cui il più stringente ci parve quello che, mentre in tutti gli altri affreschi è strettamente serbato il principio tipologico (secondo il quale, a ogni rappresentazione presa dal vecchio Testamento, viene contrapposta sulla parete dirimpetto una scena dell'Evangelio che le si connette e forma quasi l'adempimento della promessa, fatta dalla fede antica, per la fede nuova), esso principio non si può rintracciare fra la composizione in discorso e la Vocazione degli apostoli, che le sta dirimpetto. Invece la scena che le avrebbe corrisposto nella storia della fede antica, cioè la Vocazione di Mosè, si trova raffigurata con altre sei (numero straordinario di accumulazione di scene in un solo affresco) nella composizione del Botticelli, attigua alla nostra. Tutto ciò si spiega se, con lo Steinmann, supponiamo l'essere stato per ordine espresso del Papa, che volle immortalizzato l'avvenimento politico più fausto del suo reggimento sulle pareti della sua cappella privata, intercalata la rappresentazione della battaglia di Campo Morto nella serie degli altri affreschi, appunto quando si era nel mezzo lavoro della loro esecuzione, il che naturalmente non potè esser effettuato senza detrimento pel carattere unitario di tutto il ciclo e per l'equilibrio fra il numero delle scene accumulate in ogni singolo affresco (vedi più sopra). Così si spiegano diverse particolarità, che altrimenti, in una raffigurazione del Transito, parrebbero strane, per esempio la pioggia che si versa a dirotta sugli Ebrei, di cui non si fa menzione nelle sacre storie, ma che si sa aver cagionato a Campo Morto l'esito favorevole per l'esercito papale; l'ostia e il calice nelle mani di due dei compagni di Mosè, che non hanno nulla da fare in una rappresentazione del Transito, sono invece al loro posto dove si trattava della glorificazione della vittoria della causa giusta della Chiesa. E che non vediamo ritratti il duca Alfonso e i suoi generali nelle persone di Faraone e dei suoi seguaci, ciò si spiega come segno di savia moderazione da parte di papa Sisto, ritenendo egli poco convenevole di far raffigurare il figlio ed erede del potente re di Napoli sotto la immagine di Faraone annegato nelle onde.

Adolfo Goldschmidt (*Die Favara des Königs Roger von Sicilien*) ricostituisce dalle notizie di scrittori contemporanei e posteriori, e dagli avanzi esistenti, la immagine della Favara, palazzo e luogo di delizie costrutto intorno al 1153 nelle vicinanze di Palermo da re Ruggiero. Ora, le sue mura superstiti sono occupate da casupole dei paesani; ne resta però abbastanza da poterne reintegrare la pianta dell'edifizio, e almeno nei tratti essenziali anche il suo prospetto esterno. Era una di quelle costruzioni di stile arabo-normanno, di cui nella Cuba e Ziza ci sono rimasti ben conservati esempi. Anche sotto i successori di Ruggiero, la Favara, coi suoi giardini e piantagioni di palme, si conservò intatta, finchè, nelle guerre fra gli Aragonesi e gli

Angiovini nel 1318 e 1325, fu devastata, e nel 1329, da Federigo II d'Aragona, ceduta all'ordine teutonico. Con questo cambiamento di possessore mutò anche destinazione: d'ora in poi, essendo stata tramutata all'uopo, servì di baluardo contro le ripetute incursioni dei nemici e decadde poco a poco sempre più, finchè le sue rovine furono utilizzate nel secolo presente da una nuova generazione pei suoi bisogni.

L'ultimo contributo del presente volume, dovuto al prof. Ricc. Foerster, tratta della *Favola di Amore e Psiche nella letteratura ed arte anteriori a Raffaello.* Finora si credeva che prima di questi e del Firenzuola (traduttore delle *Metamorfosi* di Apulejo) essa fosse stata poco o punto conosciuta. Indagini recenti, invece, hanno stabilito che — in quanto riguarda la sua utilizzazione letteraria — molti erano, fra cui Tertulliano, Marciano Cappella e il vescovo Zeno di Verona, che la conoscevano già nei primi secoli cristiani, e che nella letteratura inglese e francese del medioevo se ne trovano parecchie redazioni. In Italia, il Boccaccio aveva incorporato nella sua *Genealogia Deorum* una traduzione quasi letterale della favola di Apulejo, e Matteo Bojardo poi tradusse le *Metamorfosi* per intiero. E così, anche prima di Raffaello, il Giorgione, in un ciclo di dodici tavole, aveva raffigurato la favola in discorso. Esse sono perite, e non si conoscono se non dalla descrizione del Ridolfi. Dalla quale si vede che il pittore si era molto più strettamente attenuto al testo di Apulejo — giacchè, come il nostro autore rende probabile, fu questa, e non la traduzione del Bojardo, che gli servì di guida per le sue composizioni — che non fecero dopo lui Raffaello e Giulio Romano, legati a riguardi per lo spazio in cui dipingevano i loro affreschi. Nulla indica l'aver Raffaello avuto cognizione del ciclo di Giorgione. Ma già, prima di questi, a Firenze si era fatto l'esperimento di una rappresentazione pittorica della favola, e cioè in due tavole di cassoni, che apparvero per primo in pubblico all'esposizione della New Gallery di Londra nel 1894, e furono dai conoscitori aggiudicati a due maestri anonimi, di cui l'uno si tradisce influenzato dal Rosselli e Botticelli, l'altro invece da Filippino Lippi. Le due tavole, in quanto al contenuto, sono identiche, meno una sola scena delle quindici in cui il soggetto fu dipartito dai suoi autori. Dalla descrizione, corredata della fototipia di una delle due tavole, che ne dà il Foerster, si riconosce come fonte esclusiva e unica di ambedue le raffigurazioni la redazione data dal Boccaccio al testo di Apulejo. Tutte le altre illustrazioni figurative della nostra favola sono posteriori a Raffaello. Attenendosi ai limiti prefissi pel presente suo studio, il nostro autore non entra a trattarne in particolare. Si contenta per ora di enumerarle soltanto, e sono i trentadue disegni di Michele di Coxcyen, intagliati in rame dal maestro del dado e da Agost. Veneziano (furono essi nel 1545 utilizzati, con cambiamenti e aumenti, nei quarantacinque disegni che il Rosso fornì a Bernardo Palissy per vetri colorati); le rispettive incisioni in legno, undici in numero, che trattano soggetti della nostra favola, nell'edizione veneziana dell'*Asino d'oro* di Matteo Bojardo, stampata nel 1526 dal Zoppino; i diciassette intagli in legno del Scheifelin per l'edizione tedesca di Apulejo, pubblicata nel 1538 da Giov. Sieder a Augsburgo, e finalmente le cinque incisioni in legno nella traduzione francese del Louveau, stampata nel 1579 a Lione.

*
* *

Suppliamo ad una nostra omissione, accennando a parecchi studi sull'arte italiana, che furono pubblicati nelle ultime quattro annate della *Zeitschrift für christliche Kunst* (Rivista d'arte cristiana), che, sotto la redazione del canonico Aless. Schnütgen di Colonia, si stampa a Düsseldorf, ed è ormai giunta all'ottavo suo volume. Nell'annata 1892 (vol. 5) il prof. C. Justi, in un articolo intitolato: *Die hh. Maria Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano,* rivela in un quadro di possesso privato a Bonn una riproduzione con parecchie alterazioni della celebre « Estasi della Santa Maddalena » del Ribera nell'Accademia di San Fernando a Madrid, e ne riconosce come autore Luca Giordano « fa presto ». Viene poi a discorrere, in generale, dell'influenza che il Ribera esercitò su Giordano, e in fine rettifica un errore di denominazione incorso nella rinomata tavola del Ribera nel Museo di Dresda. Mentre la Santa effigiatavi si riteneva essere Santa Maria Egiziaca, il Justi dimostra ch'essa rappresenti Sant'Agnese, e segnatamente quella scena della sua leggenda, quando, condannata a essere tutta nuda rinchiusa in un lupanare, la Santa da angeli viene vestita di una stola candidissima. Il P. Stefano Beissel, in un articolo dal titolo: *Die Erzthüre und die Façade von S. Zeno zu Verona* (La porta di bronzo e la facciata di San Zeno a Verona), dà un'apprezzazione dal punto di vista iconografico ed estetico dei

rilievi di cui vanno ornate la porta e la facciata di questa antichissima chiesa. Nei bassorilievi della prima egli ravvisa quattro diverse mani, ch'egli addita spiegando le singole rappresentazioni di cui si compone l'opera, e che sono prese dal Vecchio e dal Nuovo Testamento e dalla leggenda del Santo titolare. Un certo numero di questi bassirilievi vengono, inoltre, dall'autore attribuiti alle porte laterali, di cui si sa che esistevano sull'antica facciata prima della sua ricostruzione che le diede la sua forma odierna. In quanto allo stile, egli in esso, come anche nel fare tecnico, non trova nessuna traccia d'influsso bizantino, anzi inclina a vedervi influenze tedesche, il che non gli pare strano, sapendosi che gl'imperatori tedeschi dei secoli x, xi e xii erano larghi di privilegi e donazioni verso l'antica chiesa veronese. Passando poi ai bassorilievi della facciata, ne spiega il significato e rivela il parallelismo tipologico che vi si trova impiegato.

Nell'annata del 1893 il prof. C. Justi, in un articolo dal titolo: *Studien aus der historisch-europäischen Austellung zu Madrid,* ci fa conoscere due quadri del Moretto, i quali rappresentano la Sibilla eritrea e il Profeta Isaia, ed essendo dipinti su tavole di legno sembrano essere appartenuti a un trittico o come coperchi a un organo. Conservati, sotto la denominazione di « scuola fiorentina », fra i tesori pittorici dell'Escoriale, essi furono nel 1893 esposti nell'esposizione storica-europea a Madrid, ed in questa occasione, visti ed identificati come lavori del Moretto, dal Justi. Ed invero, giudicando solo dalle fototipie aggiunte all'articolo in discorso, questa identificazione, a chi ha una conoscenza alquanto più intima del maestro, deve parere molto persuadente. Il P. Stefano Beissel dedica uno studio minuto ai mosaici di San Marco a Venezia (*Die mittelalterlichen Mosaiken von San Marco zu Venedig*) dal punto di vista del loro nesso iconografico, dello stile e dell'epoca della loro origine, limitandosi però ai soli musaici medioevali. Dagli statuti veneziani, scritti sul principio del secolo xiii, appare che a quel tempo non esisteva una sola grande scuola di musaicisti, che avrebbe eseguiti i lavori di questo genere per San Marco; anzi vi erano singoli maestri che lavoravano ognuno aiutato da due o più garzoni. E per conseguenza non è escluso che alcuni di loro seguissero il gusto e lo stile occidentale, altri quello orientale, e che perfino fra loro ci fossero anche maestri bizantini. A questa circostanza corrisponde il carattere stilistico delle opere in questione. Pei musaici dell'atrio esso deriva dall'arte occidentale, senza però escludere forti influenze bizantine; i musaici del battisterio tradiscono un regresso sorprendente da uno stile che arieggia fortemente il gotico, a una maniera arcaistica e bizantina. Quest'ultima si fa palese, più che in tutti gli altri musaici della chiesa, in quelli delle cinque cupole della nave principale e sulle pareti della crociera, in quanto essi non abbiano perduto il loro carattere originario in conseguenza dell'incendio nel 1419, che necessitò il loro rinnovellamento. L'autore, del resto, non pretende di aver risolto l'ardua questione, la quale si è accinto a trattare; sarebbe contento se avesse potuto apportare qualche contributo modesto a questo scopo. Federico Deneken (*Thonaltar des Giovanni della Robbia*) tratta di un bell'altare di terracotta invetriata, di proprietà privata, a Colonia, che porta la data 1523 e si palesa come una ripetizione più semplice della parte centrale del tabernacolo delle Fonticine di Giovanni della Robbia, del 1522, che si trova nella via Nazionale a Firenze. La fototipia che accompagna l'articolo non ne lascia alcun dubbio.

L'annata del 1894 reca un pregevole contributo del P. Stef. Beissel, sulle tende ricamate e tessute nelle chiese romane nella seconda metà dell'viii e nella prima del ix secolo (*Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der zweiten Hälfte des VIII. und in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts*). Giovandosi delle indicazioni, che per questo periodo (dall'elezione di Zaccaria nel 741 fino alla morte di Nicolò I nell'867) si trovano abbondanti nel *Liber pontificalis,* del bibliotecario Anastasio, il nostro autore tenta di dare un'imagine delle ricchezze delle chiese di Roma in questo rapporto. Parla dei luoghi e del modo in cui questi tappeti, ossia tende, nelle chiese, erano sospesi; constata che le tende che separavano la nave principale da quelle laterali, erano ritirate mentre si faceva la predica e si leggeva l'evangelio e l'epistola, affinchè i laici, a cui era vietato l'accesso nella nave principale, potessero vedere e sentire il predicatore o lettore; stabilisce che, in quanto alla qualità, si distinguevano coperte (pallea, mafortes) e tende (vela), le prime adoperate per coprire altari, mense, sepolcri dei santi, le seconde per essere sospese intorno all'altare, tra le colonne del ciborio, davanti all'arco di trionfo e fra le colonne dell'entrata nel coro, sulle pareti di quest'ultimo, dietro i sedili del vescovo e dei sacerdoti, fra le navi mediane e laterali, e davanti alle porte della chiesa,

della sacrestia, ecc. In quanto al materiale, le tende erano di lino, di seta e mezzo lino, mezza seta, ed avevano un guernimento per lo più di porpora o d'oro (aurifrigium), cucito non solo sul lembo ma anche per tutta la stoffa. Spesse volte erano anche ornate di gioielli e di scene figurative ricamate, raffiguranti episodi della vita del Redentore, della Vergine, degli Apostoli e dei Santi. Ed è curioso che il ciclo iconografico, sul principio del secolo IX, conteneva già quasi tutti i soggetti che riscontriamo poi nei secoli X e XI. Di tappeti destinati a coprire il suolo non si fa menzione in nessun luogo del *Liber pontificalis,* i ricchi mosaici dei pavimenti, di lavoro commesso, ne rendevano superfluo l'uso. Come luogo di origine di queste stoffe, la fonte testè accennata nomina Napoli, la Spagna, Alessandria, Tiro, la Siria e Costantinopoli. Il costume di servirsi di tappeti e tende nell'interno delle chiese, non si è spento, probabilmente, mai più nell'Occidente. Gli arazzi che Leone X e Clemente VII, dietro i cartoni di Raffaello e dei suoi discepoli, fecero tessere nella Fiandra, sono gli ultimi, e nello stesso tempo, anche più splendidi testimoni dell'uso che si faceva di questo genere di decorazione per le chiese.

*
* *

Pensieri dettati tanto da profonda erudizione teologico-liturgica, quanto da intelligenza fina pei quesiti di ogni opera d'arte, svolge il canonico dott. Federico Schneider, in un suo studio dal titolo: « Appunti teologici riguardo a Raffaello » (*Theologisches zu Raffael*), pubblicato nella rivista *Der Katholik* (Magonza, fasc. I, del 1896). Si tratta della spiegazione del concetto di due delle immortali creazioni dell'Urbinate, la prima e l'ultima ch'egli ebbe a dipingere a Roma, cioè la Disputa e la Trasfigurazione. Nella prima, dietro il parere dei più autorevoli biografi di Raffaello, fra cui anche lo Springer, è rappresentata «La chiesa disputante e trionfante». Ma questa interpretazione, secondo il nostro A., non coglie il pensiero dell'artista e non abbraccia tutto il contenuto dell'affresco. Il centro di quest'ultimo, invece, è il mistero della Eucaristia, e ciò si tradisce dall'ordinamento materiale della composizione, in cui appunto l'ostensorio col santissimo Sacramento occupa il posto principale nel mezzo della rappresentazione. L'Eucaristia non è soltanto il complesso dei misteri della fede cristiana, il fuoco della vita cristiana; essa è anche il misterioso anello di congiunzione fra la chiesa di qua giù e fra quella di al di là. È per ciò che l'artista ha assegnato all'ostensorio quel posto centrale e soprastante a tutta la corona di Santi, rappresentanti dell'apostolato, della scienza sacra e dell'arte. Lo Spirito Santo, che si libra sopra l'ostensorio, simboleggia il mediatore fra il Cristo eucaristico, incarnato nell'ostia, e l'umanità trasfigurata del Salvatore, raffigurata nella parte superiore dell'affresco, in mezzo al coro dei Beati. L'identità dell'umanità trasfigurata del Salvatore sulla terra e nel cielo è dunque l'idea che dà l'unità alle due parti della composizione. Giù è la fede, l'adorazione, il desiderio accanto al dubbio; in alto è il guardare e gioire beato: la santa umanità di Cristo, la corona di tutte le opere di Dio, congiunta colla divinità in unione misteriosa, beatifica, piena di grazia.

Riguardo al quadro della Trasfigurazione, il nostro autore accenna anzitutto che papa Calisto III, per commemorare e per ringraziare la vittoria degli eserciti cristiani, riportata a Belgrado ai 14 e 21 luglio 1456, sui Turchi, aveva ordinato di doversi, d'ora in poi, celebrare la festa della Trasfigurazione del Signore, nella messa e nel breviario, al giorno 6 d'agosto. Questa festa così venne innalzata a festa della vittoria del cristianesimo sulla mezza luna, e certamente sarà stata ricordata ogni volta che si affacciava di nuovo il pericolo della crescente potenza dei Musulmani. Ora, è da notare che appunto al tempo quando Raffaello ebbe la commissione di dipingere la Trasfigurazione, nel 1517, le scorrerie tremende dei pirati barbari infuriavano sulle spiaggie del Mediterraneo e nominatamente nel golfo di Lione. Per una città di quest'ultimo, la già potente Narbona, era destinato, dal suo vescovo, card. Giulio de' Medici, il quadro di Raffaello, e perciò non fa meraviglia ch'egli avesse prescelto, come soggetto della rappresentazione, la scena che ai fedeli ricordasse la festa istituita in memoria di una vittoria decisiva sulle armi turche. Così Raffaello, nel suo quadro, creò, non solo una raffigurazione ideale presa dalla storia della salvazione del genere umano, ma connesse pure la sua suprema creazione coi sentimenti più intimi e più dolorosi del mondo cristiano d'allora. La sua opera era destinata a recare consolazione alla devozione dei fedeli, a servir loro quasi da santo baluardo contro i nemici del mondo cristiano. Il nesso della festa liturgica della trasfigurazione col contenuto del quadro in discorso viene, inoltre, dimostrato da una circostanza ulteriore. I due diaconi, che

sull'orlo sinistro della parte superiore del quadro, si vedono ginocchioni, si credono essere i santi Giuliano e Lorenzo, patroni del padre e patroni del committente, erroneamente però, giacchè non è esistito mai un diacono del nome del primo santo, ed è affatto inusitato che i patroni di tali persone siano stati raffigurati in un quadro colla cui donazione quelle non avevano nulla da fare. Il nostro autore vi vede, invece, i diaconi Felicissimo e Agabito, poichè la loro festa, insieme a quella del santo martire papa Sisto II e di parecchi suoi suddiaconi martirizzati con lui, cadeva appunto il 6 agosto.

Nelle due chiese romane, dove riposano le ossa di questi martiri, la memoria di papa Sisto e suoi compagni restò inalterata; pel resto del mondo cattolico però alla festa nuovamente creata della trasfigurazione fu soltanto unita la memoria dei santi martiri diaconi Felicissimo e Agabito. Essi, dunque, d'allora innanzi, erano strettamente legati con la celebrazione liturgica della festa della trasfigurazione, ed è a questa preferenza che si deve la loro glorificazione nel quadro di Raffaello. Si può, secondo l'opinione dello Schneider, supporre che, inoltre, anche la dignità ecclesiastica del committente Giulio de' Medici, cardinale diacono, prima di S. Maria in Domnica e poi di S. Lorenzo in Damaso, sia stata la cagione che i due martiri diaconi fossero dipinti nel quadro. Il committente avrebbe voluto dare espressione al suo personale merito, in quanto all'origine dell'opera, soltanto coll'avervi fatto raffigurare i rappresentanti del proprio ordine cardinalizio, invece, come dai committenti generalmente si usava fare, il suo santo patrono. In quanto poi alla cagione che avrebbe indotto Raffaello a connettere con la scena della trasfigurazione nella parte superiore del quadro quella del giovane indemoniato nella parte inferiore, il nostro autore la trova nel significato che la liturgia dà alla trasfigurazione: in essa ella vede la integrazione del rapporto fra Iddio e gli uomini, alterato dalla caduta nel peccato; vi vede la liberazione della natura umana da tutti i ceppi inflittile dal peccato originale e dalle sue conseguenze. Nel quadro, ora, il giovane indemoniato rappresenta appunto queste conseguenze, cioè il dominio esercitato dal demonio sulla natura umana. Nello stesso tempo la soggezione di una creatura personalmente priva di peccato, come il giovane, alla potenza del nemico di Dio e del genere umano simbolizza il giogo tremendo imposto alla cristianità pel nemico suo capitale, il Turco. Ma Cristo, nella sua umanità trasfigurata, vittore sull' inferno e sul peccato, apparisce come liberatore da tutte le conseguenze del peccato: in pari modo egli reca consolazione o speranza al povero indemoniato e a tutti coloro che tremano dalle orde imminenti dei Maomettani.

***

Fra le memorie che compongono il volume XVI (1895) del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses* (Annuario dei Musei imperiali austriaci), parecchie riguardano l'arte italiana. Il direttore di quei Musei, Alberto Ilg, in un articolo intitolato: *Das Neugebäude bei Wien* (Il Palazzo nuovo presso Vienna) descrive una creazione dell' imperatore Massimiliano II, poco nota, e che ora, servendo da lungo tempo come magazzino di polvere e altri preparati esplosivi, è assolutamente inaccessibile. Era una villa imperiale di grande estensione, situata a poca distanza da Vienna, vicina alle rive del Danubio, che l'imperatore aveva cominciato a far costruire circa il 1565, servendosi allo scopo di artisti italiani, fra cui probabilmente furono gli architetti (i documenti non parlano abbastanza chiaramente in questo riguardo) Sallustio Peruzzi, Pietro Ferrabosco, Giulio Turco, Ottavio Baldegora, gli scultori Antonio Postica, di Genova, Giuseppe da Vico, Giovanni da Monte, e il pittore Giulio Licinio Pordenone. Dello sfarzo spiegatovi oggidì fanno testimonianza soltanto parecchie raffigurazioni conservate in incisioni dei secoli XVII e XVIII, giacchè sul luogo stesso ogni vestigio di esso è da lungo tempo sparito, e ora non restano se non le mura castellane, essendo tutto il resto stato alterato, per non dire rovinato, in seguito all'uso sopraccennato a cui gli edifizi furono rivolti nel secolo passato, dopo aver servito già prima per qualche tempo da serraglio per le belve.

Il ben noto dotto conservatore dei Musei imperiali, dott. Julius v. Schlosser, in una delle sue solite succose ed erudite memorie, tratta di un codice veronese miniato e dell'arte cortigiana nel secolo XIV (*Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*). Quel codice è un taccuino della famiglia veronese dei Cerruti, conservato nel Museo di Vienna, e che contiene la traduzione latina dello scritto di un medico arabo del secolo XII, di nome Albochasim, intitolato: *Tacuinum sanitatis in medicina,* e composto d'un trattato d'igiene popolare, illustrato da copiose tavole miniate. Lo stile di queste miniature è quello del-

l'antica scuola veronese della seconda metà del Trecento, e ciò viene confermato anche dallo stemma dei Cerruti sul foglio 3°, e dalla bandiera rappresentata nello stesso luogo, che è quella del Comune di Verona prima dell'occupazione veneziana nel 1405. È, dunque, probabile che il codice sia stato scritto a Verona al tempo degli ultimi Scaligeri. Sul retto e verso di 107 fogli vi si trovano rappresentate diverse piante medicinali e di uso comune (come le diverse specie di biade, di frutta), prodotti alimentari (cacio, burro, latte, sale, pane, ova), animali e loro singole parti, che servono di nutrimento, generi da bere (acqua, vino, olio nelle diverse loro specie), e poi anche le quattro stagioni dell'anno, i quattro venti principali, alcune virtù e vizi umani, e parecchi mestieri. Ogni miniatura è animata da alcuni personaggi in mezzo a paesaggi o in ambienti architettonici, raffigurati in varie occupazioni che hanno più o meno rapporto coi rispettivi soggetti principali a cui si riferisce la composizione della miniatura. Nell'esecuzione si scorgono due artisti, uno migliore dell'altro. Ambedue appartengono alla scuola di Verona, che ebbe principio dall'Altichiero e che sviluppò e trasformò in modo così particolare lo stile giottesco. Tanto nella scelta del soggetto, quanto nello stile schiettamente realistico, il nostro codice tradisce la sua origine dall'Italia settentrionale, ed in questa sua particolarità non potrebbe immaginarsi essere stato concepito, per esempio, in Toscana. Siccome tutte le scene sono tolte dalla vita reale, non c'è convenzionalismo nei loro motivi affatto ingenui e naturalistici. I miniatori, messi dinanzi al problema di raffigurare la vita e la natura anche nei particolari minuti fedelmente e in modo facilmente riconoscibile, hanno adempito al loro lavoro non senza abilità. Non avendo modelli anteriori da seguire, erano costretti di osservare e ritrattare strettamente la natura e la vita quotidiana. L'invenzione e la composizione è, dunque, con poche eccezioni, il loro merito esclusivo. E, ad onta dell'origine orientale del testo, la vita dipinta nelle miniature è affatto italiana. Ciò che è ancora poco sviluppato nelle rappresentazioni è la prospettiva e il paesaggio. Vi si trova una predilezione, del resto caratteristica, per l'arte veronese, di coprir la terra di erbe e di fiori, e di fare spiccar le figure da cespugli e da siepi dense guarnite di fiori. È il concento novellistico che domina nel taccuino dei Cerruti, non quello però del *Decamerone,* cortigiano, ma piuttosto quello proprio alle *Novelle* del Sacchetti coll'ambiente loro borghese e da filistei, essendo il rappresentare questi circoli nella letteratura e nell'arte in generale caratteristico per la seconda metà del Trecento. Ciononostante il nostro codice appartiene al cerchio dell'arte cortigiana, non soltanto per cagione delle sue rappresentazioni di vita signorile, di cacce, di divertimenti cavallereschi, di scene d'amore, di danze e di canto; anche le scene di vita quotidiana popolare si sono sviluppate in questo cerchio, e principalmente per opera dei miniatori che avevano da fornire per le biblioteche di principi e nobili simili taccuini, calendari, enciclopedie, ecc.

Nella 2ª parte della sua memoria lo Schlosser prende a trattare in particolare sull'arte cortigiana del secolo XIV nei principali paesi d'Europa. Riassume prima, avendo riguardo anche all'iconografia dei soggetti trattati, quanto di ricordi figurativi di essa in Francia, Inghilterra, Spagna e Germania ci è stato conservato nelle relative raffigurazioni di affreschi, tappeti, avorî e miniature, per dimostrare la preponderanza, anzi l'imperio assoluto che sull'evoluzione dell'arte in discorso esercitò per la sua coltura superiore e pei suoi costumi raffinati la Francia. Ivi i principî dell'arte cortigiana si sviluppano già nella prima metà del Trecento, tanto nelle miniature quanto negli avorî, prendendo l'esempio dalla vita nei castelli dei grandi, che si passava in divertimenti cavallereschi e galanti, e perciò più e prima che altrove poteva fornire l'occasione di far nascere l'arte cortigiana. Essa, malgrado le guerre continue coll'Inghilterra, poi, trovò alla fine del secolo XIV e sul principio del XV, tanti e generosi protettori nei re Carlo V e VI, e soprattutto nel duca di Berry e nei duchi di Borgogna. Delle sue testimonianze nelle pitture murali dei castelli nessuna si è conservata, sicchè per formarcene un'idea siamo costretti a ricorrere ai testi letterari che ne descrivono parecchie. Le pitture in discorso, però, non erano che un surrogato agli splendidi tappeti e arazzi coi quali si adornavano le mura e sui quali erano tessute scene storiche, allegoriche, giuochi cavallereschi, illustrazioni di racconti piacevoli ed amorosi. Anche le mobilie grandi e piccole erano adornate di rilievi con simili rappresentazioni, e in primo luogo le miniature dei codici della poesia cortigiana, come il Romanzo della Rosa, ed altri, fornivano ricca occasione al manifestarsi dell'arte in questione. — Passando poi il nostro autore le Alpi, osserva anzitutto che l'Italia settentrionale,

in quanto alle emanazioni dell'arte cortigiana, era soggetta affatto all'influenza francese, il che trova la sua spiegazione, oltre al sito geografico, nell'analogia della situazione politica e sociale, cioè nella preponderanza del dominio di tiranni più o meno potenti nelle sue singole città. Accenna poi agli avanzi più o meno sciupati, che di prodotti dell'arte cortigiana si sono fin'oggi conservati negli affreschi di parecchi castelli del Piemonte, nei castelli ducali di Pavia e Milano, nel palazzo Borromeo di quest'ultima città, e nella cappella della regina Teodolinda, nel Duomo di Monza, per estendersi con più particolari su i monumenti del genere in discorso, che ebbero origine dall'Altichiero e la sua scuola a Verona, centro dell'evoluzione pittorica di quell'epoca, e a Padova. Soltanto da relazioni letterarie si ha conoscenza sugli affreschi di soggetti dell'arte cortigiana, di cui l'ultimo degli Scaligeri, Cansignorio, fece ornare da Altichiero e Jacopo d'Avanzo alcune sale della sua residenza, e parimenti nulla è stato conservato delle pitture di medesimo genere eseguite dagli stessi maestri e dal Guariente nel palazzo dei Carrara a Padova. Ma si sa che anch'esse traevano i loro soggetti in parte dai modelli tradizionali dell'arte francese e in parte seguivano le indicazioni date dal libro: *De viris illustribus* del Petrarca. Di questi ultimi affreschi restano copie — secondo la scoperta molto attendibile dello Schlosser — in un codice miniato del Trecento, nella Biblioteca granducale di Darmstadt, contenente una versione italiana del sopradetto libro. Il foglio di titolo è adornato dall'allegoria della « Gloria » circondata dai grandi uomini del passato. La stessa allegoria si trova rappresentata, con qualche alterazione, in due altri codici dello stesso libro nella Biblioteca nazionale di Parigi (una è riprodotta nel Müntz: *Histoire de la Renaissance,* I, 229), e corrisponde esattamente, come dimostra il nostro autore, alla descrizione che il Boccaccio nella sua « *Amorosa visione* » fa dell'affresco della « Gloria » nella sala grande del Castello d'Amore. Sul verso del medesimo foglio di titolo è raffigurato il Petrarca nel suo studio meditando e scrivendo, — e questa miniatura è una copia fedele del suo ritratto esistente nel fregio della grande sala del palazzo dei Carrara (ora Biblioteca dell'Università) a Padova, il quale benchè non anteriore al principio del Quattrocento occupa il posto ed è molto probabilmente una copia del ritratto originale dipintovi dall'Altichiero e Avanzo. Le altre miniature del nostro Codice rappresentano scene della Storia romana, effigiate nel modo di vedere e nel costume del Trecento. Giudicando dietro i campioni che ne pubblica lo Schlosser, esse mostrano infatti lo stile dell'Altichiero nell'osservazione ingenua della vita contemporanea, nelle larghe forme, nel carattere dell'architettura e via dicendo. — Nella terza parte del suo lavoro, il nostro autore prende ad indagare il nascere del nuovo stile realistico del Quattrocento, il cui rappresentante principale a Verona e in tutta l'Italia settentrionale fu il Pisanello. I suoi germi giacevano già nell'arte del Trecento cadente, e appunto l'arte cortigiana gli fornì i più fecondi impulsi; soltanto il suo carattere sociale subì un cambiamento, inquanto ora all'arte cortigiana si sostituì quella borghese, come anche nella storia politica quell'epoca si segnala per lo sviluppamento e il sorgere della borghesia nelle città. Lo Schlosser, con grande conoscenza e fine discernimento del materiale monumentale, rivela quei germi del nascente realismo negli affreschi dell'Altichiero ed Avanzo, accentuando sempre il loro carattere in questo riguardo affatto diverso dalle creazioni sincrone della scuola di Giotto in Toscana, e rilevando le analogie fra loro e le pitture del Pisanello, che rappresentano quasi un grado più perfetto e progredito dei loro tentativi realistici. Chiude l'autore il suo studio con alcune pagine di considerazioni generali sul contrasto del carattere dell'arte medioevale e di quella del Rinascimento, che fanno testimonianza della profonda erudizione e della facoltà di acuta penetrazione, pei quali si distingue il presente, come in generale ogni suo lavoro.

In uno studio molto, forse troppo disteso per essere pubblicato in un Annuario, giacchè riempie 133 pagine di formato in-4 massimo, il dottor H. Dollmayr tratta della bottega di Raffaello (*Rafaels Werkstaette*), cioè delle opere eseguite in parte o del tutto dagli scolari dell'Urbinate, dietro le sue composizioni. Combattendo la favola, propagata dal Vasari, dei cinquanta e più discepoli del maestro, il nostro autore non ammette come veri suoi allievi se non quattro: Giulio Romano, G. Fr. Penni, Perin del Vaga e Giov. da Udine. Ed anche di essi, gli ultimi due, quando entrarono nella bottega di Raffaello, avevano già presso altri maestri terminata la loro istruzione artistica; ciò nonostante sono così intimamente legati alla bottega di Raffaello, che non si possono cancellare dal novero dei suoi allievi. Venendo prima a parlare degli affreschi nel Vaticano, il Dollmayr, nella

Stanza della Segnatura e di Eliodoro non ammette la collaborazione di allievi se non in cose secondarie, come sarebbero i fondi di architettura o la parte ornamentale; ma in seguito ai ristauri ripetuti a cui furono soggetti gli affreschi in discorso, non è possibile di rilevare l'opera degli allievi. Soltanto nel paesaggio dell'Espulsione di Attila si riconosce la mano di uno scolare — che, secondo il nostro autore -- fu il Penni. Le pitture monocrome del basamento in ambedue le stanze, secondo la sua opinione, non sarebbero nè di Raffaello, nè di alcuno degli scolari, bensì un lavoro della bottega del Maratta, che ebbe a rifarle nel 1702. Nelle due altre stanze del Vaticano, invece, si rivela più distintamente la cooperazione dei discepoli. Il Dollmayr ne attribuisce la cagione all'essere stato Raffaello, in seguito alla sua nomina per architetto di San Pietro, quasi intieramente assorbito da studi architettonici ed archeologici, ai quali finora era stato estraneo, ed aver per ciò dovuto servirsi nelle sue imprese pittoriche, in sempre crescente misura, dell'opera e collaborazione della sua bottega. Così nell'esecuzione degli affreschi nella Stanza dell'Incendio non si rintraccia più la mano propria del maestro — e non essendo la maggior parte dei disegni che si riferiscono ad essi se non copie e studi di altri pittori, fatti dietro gli affreschi già eseguiti, non si può nemmeno fissare la parte che Raffaello ebbe nella composizione delle pitture in questione. In quanto alla loro esecuzione, il Dollmayr riconosce nell'Incendio del Borgo la mano di Giulio Romano, il quale vi mise insieme singoli studi del maestro, mentre il fondo colla scena della Benedizione del Papa fu intieramente inventato e dipinto dal Penni, che anche nella Battaglia di Ostia compose il paesaggio del fondo, la lotta su e presso le navi e i ritratti dei cardinali nel seguito del Papa. Che poi il Giuramento di Leone III e l'Incoronazione di Carlomagno fossero per gran parte composti e intieramente eseguiti dal Penni è stato riconosciuto già da lungo tempo. Anche l'esecuzione dei cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina viene attribuita dal nostro autore al Penni. Lavorando egli in principio strettamente dietro i disegni del maestro (dei quali uno solo per la Vocazione di San Pietro è superstite nella Raccolta di Windsor), alla stregua del procedere del lavoro doveva contentarsi più e più di cenni e schizzi superficiali di Raffaello, finchè per gli ultimi quattro cartoni (per quanto è lecito giudicare dalla composizione dei relativi arazzi stessi, giacchè i cartoni per essi non esistono più), fu abbandonato affatto a sè stesso, dovendo contentarsi forse di cenni e direttive generali dalla parte del maestro. In quanto alla cosiddetta Stufetta (stanza da bagno) del card. di Bibbiena al Vaticano, il nostro autore si ricrede in parte da quanto su essa aveva svolto, or fa qualche anno, in un articolo di quest'*Archivio* (III, 272 e seg.). Ora egli opina aver Raffaello progettato e preparato in schizzi superficiali l'insieme dell'opera, aver poi il Penni disegnato tutti i cartoni ed eseguito una parte degli affreschi (Nascita di Venere, Venere vulnerata da Amore, Lotta di Pano e Amore e di Vulcano e Minerva), mentre l'altra fu dipinta da Giulio Romano. Non è possibile di seguire il nostro autore nei suoi svolgimenti riguardo a un certo numero di tavole di Raffaello, che ebbero origine negli anni dal 1516 in poi. Basti ad accennare i risultati a cui egli giunge assegnando l'esecuzione dello Spasimo di Sicilia nel Prado di Madrid al Penni, quella del San Michele a Parigi, della Madonna sotto la quercia a Madrid e della Madonna di Loreto (il cui originale, una volta in Santa Maria del popolo, è perduto da lungo tempo). a Giulio Romano, e quella della grande Sacra Famiglia nel Louvre ad ambedue i maestri; vedendo nel ritratto del Castiglione a Parigi, di Beazzano e Navagero nella Galleria Doria, e di Leone X nel palazzo Pitti, opere genuine della mano sola di Raffaello (soltanto negli accessorî dell'ultimo ritratto il Dollmayr scorge l'opera di Giulio Romano), negando di essere i ritratti della Fornarina nel palazzo Barberini a Roma, di Fedra Inghirami e del card. Bibbiena nel palazzo Pitti, e quello del card. Passerini a Napoli nemmeno prodotti dalla scuola di Raffaello, ed attribuendo quello della Giovanna d'Aragona esclusivamente a Giulio Romano. -- Venendo poi a parlare delle Logge, il Dollmayr spiega l'entrata nella bottega raffaellesca di Giov. da Udine col bisogno che Raffaello sentì di aggiungersi un artista atto specialmente a cose decorative, nelle quali egli stesso era meno versato. Fu dunque non come scolaro, bensì come compagno, ossia aiutante, che l'Udinese prese una parte così cospicua nell'opera delle Logge, che gli si deve attribuire la direzione di tutti i lavori di decorazione propriamente detta. Sotto i suoi comandi erano occupati il Vaga, Pellegrino da Modena, Vinc. da San Gemignano e Polidoro da Caravaggio. Lo sviluppo della bottega, come siamo inclinati d'immaginarcelo da bel prima, non si

effettuò, dunque, se non al tempo di quando s'incominciarono i lavori delle Logge. Per questi non esiste nemmeno un solo schizzo o disegno della mano di Raffaello, nè (eccettuato lo schizzo del Penni pel Giuseppe gettato nel pozzo negli Uffizi) di alcuno dei suoi scolari: i numerosi disegni dei dettagli delle Logge ancora esistenti, sono copie fatte, sopra le pitture, da artisti posteriori per ragioni di studio o per servire come modelli a incisioni. Le scene bibliche nelle vôlte delle nove prime arcate sono, secondo l'investigazione del nostro autore, composte e dipinte dal Penni, quelle delle due seguenti arcate dal Vaga, e in quelle delle ultime due egli distingue il pennello di tre altri diversi pittori, senza però essere in stato di poter nominarli. Giulio Romano non ebbe nulla da fare colle Logge; egli al tempo della loro esecuzione era occupato nella Farnesina. La direzione dei lavori incombeva a Giov. da Udine, a cui — oltre la decorazione delle grottesche — dobbiamo ascrivere il merito di aver armonizzata l'opera dei vari collaboratori in un'insieme unico. — Per gli affreschi della Farnesina, invece, il Dollmayr ammette una partecipazione più cospicua del maestro, in quanto che gli attribuisce non solo il concetto e ordinamento di tutto il cielo, ma anche la composizione particolareggiata di tutte le scene, eccetto quelle della vôlta, ideate e dipinte dal Penni. L'esecuzione però, anche qui appartiene alla bottega, segnatamente — eccettuato le tre scene: Venere davanti a Giove, Mercurio in atto di discendere sulla terra, e Psiche portata al cielo da Mercurio, e le due composizioni della vôlta, che sono del Penni — a Giulio Romano. Anche i disegni per la Farnesina, attribuiti a Raffaello, non sono di lui — meno i due schizzi per la scena di Psiche che porge il vaso di Pandora a Venere, nel Louvre e a Oxford, che sono genuini, — bensì copie posteriori di artisti studiosi. — Una simile divisione del lavoro fra Giulio Romano e il Penni ebbe luogo, secondo il Dollmayr, anche nelle pitture della Sala di Costantino, dopo la morte di Raffaello. Anche per esse non esistono disegni del maestro, — quelli che gli si assegnano a Oxford sono del Penni, come il Dollmayr prova con validi argomenti — sicchè anche il merito della composizione degli affreschi in discorso spetta ai due scolari accennati. La battaglia al ponte Milvio e l'Apparizione della Croce è opera del Romano; i due altri affreschi sono del Penni. — Nelle pitture di Villa Madama e della Sala de' Pontefici nell'appartamento Borgia, l'autore riconosce il lavoro di Giovanni di Udine, nelle prime forse in parte su disegni di Giulio Romano, mentre nelle seconde non ravvisa la collaborazione del Vaga, sostenuta dal Vasari, se non forse nella parte ornamentale. Anche l'affresco di Dio Padre della cappella della Villa Magliana (ora nel Louvre), che si vuol dipinto da Raffaello, non lo è, secondo il giudizio del Dollmayr, ma è un'opera dello Spagna, mentre il Martirio di Santa Cecilia (o Feliciana) dello stesso luogo (di cui non resta che un'incisione di Marcantonio) attribuito pure a Raffaello, doveva essere dipinto dal Penni. Nella metà superiore della Trasfigurazione il nostro autore vede la mano stessa del maestro; per quella inferiore egli non ammette schizzi autentici di Raffaello, ma la crede composta e abbozzata, dietro i proprî disegni, molto accurati, dal Penní, e compiuta da Giulio Romano. Attribuisce al Penni pure l'esecuzione della Visitazione a Madrid, dipinta nel 1520, e al Romano il compimento, dopo la morte di Raffaello, della Madonna del Baldacchino, mentre dichiara essere la Perla a Madrid, e la Madonna della tenda a Torino, opere dello stesso maestro, non di Raffaello. E parimente ascrive non a questo, bensì al Penni le Madonne del Divino Amore a Napoli, dell'Impannata, di San Luca nell'Accademia di San Luca a Roma, dei candelabri presso il signor Robinson a Londra, col diadema nel Louvre, col bambino dormiente, del passeggio, nelle rovine, e il giovane Precursore della Tribuna. Dal resoconto precedente, che naturalmente non poteva entrar negli argomenti addotti dal Dollmayr a conferma delle sue supposizioni, si vede che quest'ultime in molti punti sconvolgono le opinioni finora in vigore su alcune delle più rinomate creazioni dell'Urbinate. In ogni caso è il grande merito del nostro autore di avere sollevato la questione della distinzione delle opere del maestro da quelle dei suoi scolari, che finora, malgrado i numerosi scritti su Raffaello, era lasciata troppo nell'incertezza. Sarà l'impegno degli scienziati e conoscitori che si occupano specialmente di studi raffaelleschi, di esaminare le asserzioni e gli argomenti prodotti, e di decidere quanto ne sarà da accettare in avvenire per la biografia del maestro.

Come aggiunta ai tomi XV e XVI dell'Annuario, in apposito volume venne pubblicato il celebre Codice della Genesi del secolo IV dell'èra volgare, che costituisce uno dei più preziosi tesori della Biblioteca imperiale di Vienna, giacchè reca il più antico ciclo di composizioni bibliche che ci

sia stato conservato. Alle riproduzioni in facsimile eliotipico, con parecchie delle tavole illuminate a colori, per servire come saggio dell'originale, il prof. Wickhoff ha premesso uno studio sullo stile delle miniature (di cui restano ancora 48 su 26 fogli) e la storia del suo sviluppo (*Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung*). Non possiamo entrare nel contenuto ricco della Monografia in discorso, in cui l'autore sottomette a una revisione la storia dell'arte antica, dalla fine del secolo II avanti l'èra cristiana, e specialmente cerca di dimostrare quale fosse la parte presa alla sua evoluzione dai Romani e dall'Occidente in generale; come all'arte greco-orientale, creante tipi generali, si sostituisse un'arte individualizzante romano-occidentale, e come al concetto dei soggetti, dettato dall'individualismo, sopraggiungesse anche una nuova maniera nel modo della raffigurazione, quella, cioè, illusionistica. Anche nel caso che s'inclinasse per una o l'altra delle questioni trattate, a una soluzione diversa da quella propugnata dall'autore, nondimeno si seguiranno con attenzione e piacere i suoi svolgimenti spiritosi e acuti. Giacchè tutti i problemi che appartengono ai più profondi della scienza dell'arte, vengono da lui còlti con tale chiarezza e precisione da non poter essere facilmente superata, e che fanno testimonianza della profonda intuizione ch'egli possiede delle condizioni materiali e spirituali da cui dipende ogni produzione artistica. Non possiamo, perciò, fare a meno di raccomandare agli studiosi che si occupano con qualche serietà delle indagini storiche sull'arte, la lettura dell'importantissimo lavoro del Wickhoff. Ne caveranno, indubitatamente, altrettanto piacere che istruzione.

C. DE FABRICZY.

Una nuova pubblicazione. — La Società fotografica di Berlino spedisce un prospetto di un'opera che trovasi tuttora in preparazione, la quale tratta dei capilavori del Museo del Prado in Madrid, galleria di pitture, la quale, forse, è unica fra le collezioni d'Europa, che raduni in sè tutti i tesori dell'arte antica.

Per la riproduzione, fu scelta la fotoincisione, essendo questo il mezzo che ha dato prove di essere il più pratico per riprodurre i quadri antichi.

Questa grande impresa della nota casa editrice corrisponde esattamente, in quanto all'esecuzione ed all'edizione, alle opere dalla stessa pubblicate, cioè: *J. Rembrandt della galleria di pittura di Cassel e Berlino,* nonchè l'*Ermitage imperiale di Pietroburgo.*

Il programma progettato dalla casa editrice ha per iscopo di mettere alla portata d'ogni amico dell'arte, tanto sotto il punto di vista dell'interesse, quanto sotto quello dell'intelligenza, per mezzo di magistrali riproduzioni, le opere principali dei periodi d'arte passati; e in questa maniera la Società fotografica di Berlino crede di aver fatto avanzare considerevolmente il detto scopo verso la sua realizzazione.

Dettagliati prospetti vengono spediti a richiesta.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.